

El Pabellón Peruano en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929)¹

Peruvian Pavilion at the Exposición de Sevilla (1929)

Fernando Villegas

Pontificia Universidad Católica del Perú

«El Perú ha llevado para siempre a Sevilla –¡a España, que adora!– una síntesis monumental de toda su historia» (Sassone, 1929a: 4)².

Resumen: El presente artículo analiza los proyectos artísticos, las actividades culturales y el contenido museográfico expuestos en el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla (1929). Se trata de esclarecer la diversidad y complejidad del arte peruano en un momento en que los artistas se preocuparon por definir una identidad precolombina, indígena, mestiza o hispanista. El Pabellón es el ejemplo principal de la obra realizada por artistas españoles y peruanos en colaboración y constituye su principal legado en la construcción de una identidad tan compleja como la peruana.

Palabras clave: Domingo Pantigoso, José Sabogal, Manuel Piqueras Cotoí, Daniel Hernández, Ramón Mateu, Isabel Morales Macedo, Carlos Quizpez Asín, Exposición Iberoamericana de Sevilla, identidad.

Abstract: This article discusses the art projects, cultural activities and museum content on show in the Peruvian Pavilion (Pabellón Peruano) at the Exposición de Sevilla (1929). Our aim is to clarify the diversity and complexity of Peruvian art at a time when artists were concerned with defining a pre-columbian, indigenous, mestizo or hispanist identity. The Pavilion is a prime example of collaborative work by Spanish and Peruvian artists and constitutes their main legacy in forging a complex identity such as the Peruvian.

Keyword: Domingo Pantigoso, José Sabogal, Manuel Piqueras Cotoí, Daniel Hernández, Ramón Mateu, Isabel Morales Macedo, Carlos Quizpez Asín, Exposición Iberoamericana de Sevilla, identity.

¹ El presente artículo pertenece al décimo capítulo de mi tesis doctoral en Historia del Arte. Véase Villegas, 2013: 465-508.

² Este artículo, publicado en el *ABC* de Madrid (Sassone, 1929a:4-5), fue reproducido al mes siguiente por *Mundial* de Lima (Sassone, 1929b).

El Pabellón del Perú (figura 1) en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue, sin lugar a dudas, la culminación de un período en las relaciones del arte español y el peruano. Poco se ha estudiado el contenido de los proyectos artísticos expuestos en sus salas y los que no pudieron estar. En este sentido, los estudios que se han realizado se limitan en su mayoría al ámbito de la arquitectura³.

En las siguientes páginas se pretende redescubrir el espacio expositivo del Pabellón Peruano, el contenido de sus salas y los proyectos artísticos que mostraron los pintores que participaron en él. Fue, en definitiva, el resumen de la obra de los principales artistas peruanos que estuvieron vinculados con España. En él participaron José Sabogal, Daniel Hernández, Herminio Arias de Solís, Camilo Blas⁴ e Isabel Morales Macedo. Los responsables de la decoración artística fueron el tallador, Isidoro de la Cruz Melo, Ismael Pozo⁵, quien realizó las esculturas ornamentales del interior del claustro, y Domingo Pantigoso⁶ (Pantigoso, 2007: 53).



Figura 1. Manuel Piqueras Cotoí, Pabellón del Perú en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (*Variedades*, Lima, N.º 1113, 17-VII-1929). Fotografía: Fernando Villegas.

³ Uno de los más recientes es el realizado por Amparo Graciani García, que ha analizado los elementos del Perú antiguo presentes en el Pabellón. La autora ha destacado la influencia de Arthur Posnansky en Piqueras Cotoí. Muchos de los signos presentes en la obra del español están basados en los estudios del polaco, que publicó *Una metrópoli prehistórica en la América del Sud* (1914), donde interpretaba los signos del Perú Antiguo (Graciani, 2010: 216-228).

⁴ Sabemos que el pintor recibió el 30 de mayo de 1930 el premio grupo I (Bellas Artes), clase segunda (pintura y dibujo) por su participación en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Majluf y Wuffarden, 2010: 239).

⁵ Todo indica que Ismael Pozo exhibió *La marca del esclavo*, *El ñoco* y *Maternidad*: Juan de Almunia menciona estas obras en la visita que hizo al Pabellón cuando escribía un artículo sobre el escultor en Sevilla (De Almunia, 1929: 19). *El ñoco* había sido exhibida cuatro años antes en el Pabellón Peruano del Centenario de la Independencia de Bolivia (1925), como puede verse en una foto de este evento, publicada en *Mundial* («El Pabellón...», 1925). Por todo ello, podemos pensar que las esculturas de Pozo sí formaron parte del Pabellón Peruano de la Exposición Iberoamericana de Sevilla.

⁶ Manuel Pantigoso ha criticado, en una nota, la omisión del nombre de Pozo, de la Cruz Melo y el de su padre, Domingo Pantigoso, que participaron en el Pabellón Peruano, tanto en el catálogo de la exposición de 2003 sobre el escultor Manuel Piqueras Cotoí, celebrada en el Museo de Arte de Lima (Wuffarden, 2003), como en la Enciclopedia Ilustrada del Perú. Pantigoso expone que Pozo fue el encargado de la mayoría de las esculturas y Pantigoso, de la decoración, los frisos, los trabajos de naturaleza ornamental, los diseños de los bajorrelieves de las paredes e, incluso, de las losetas de los suelos (Pantigoso, 2007: 82).

Intentaron participar Carlos Quizpez Asín, Raúl Pro y Reynaldo Luza⁷ y fue propuesto Carlos Baca Flor. La participación del Perú en la Exposición Iberoamericana señala el final de una etapa en la que el arte peruano estuvo muy cerca del español: además de un proyecto artístico e intelectual, el arte fue el reflejo de que el régimen de Leguía consideró que el fortalecimiento de sus vínculos con España resultaba muy conveniente para mantenerse en el poder.

La Exposición Iberoamericana de Sevilla fue pospuesta en varias ocasiones durante la década de los años veinte. Finalmente se inauguró el 9 de mayo de 1929⁸, aunque el Pabellón Peruano no se había terminado (Leguía, 1929b). Las marchas y contramarchas del proyecto, que comenzó en 1905, se reseñan en la investigación de María Teresa Solano⁹. Se quería otorgar importancia a la ciudad de Sevilla y restablecer los vínculos con los países latinoamericanos. La escritora Angélica Palma lamentó que los estudiosos de España no hubieran dado importancia a su historia en América; en su opinión, la muestra realizada en Sevilla «es la primera lección objetiva de tan necesaria enseñanza» (Palma, 1929). Francisco Graña, miembro de la Comisión del Perú en Sevilla, lamentó el desconocimiento que se tenía del Perú, por lo que su Pabellón en Sevilla daría a conocer la realidad del país. Al respecto dijo:

«Los países de la costa occidental de América eran prácticamente desconocidos en Europa. A nuestro orgullo de americanos parecería mentira. Pero es lo cierto. De ese desconocimiento participaba España. Y el Perú que por un siglo cometió el error de vivir aislado, no acudiendo a las grandes exposiciones internacionales o haciéndolo en forma que desmedraba su prestigio, en esta ocasión, se ha colocado en primer término entre todos los países de América redimiéndose del olvido (...) Los miles de personas, amigos y no amigos del gobierno, declararon que se sentían orgullosos de ser peruanos al conocer el Pabellón de Sevilla» («El éxito del Perú...», 1930).

⁷ Estos dos últimos enviaron comunicaciones al presidente de la Comisión del Pabellón y a los directores de la Escuela de Bellas Artes y Artes y Oficios solicitando su participación (Leguía, 1928c).

⁸ Uno de los aplazamientos para la apertura de la Exposición Iberoamericana fue la muerte de la reina madre María Cristina (Leguía, 1929a). El 18 de febrero llegó Francisco Graña a Sevilla pero ante el aplazamiento decidió embarcarse a París (Leguía, 1929c). El 27 de marzo Graña regresa a Sevilla y se aloja en el Pabellón (Leguía, 1929f). Rada y Gamio informó de que Graña partió en el vapor *Orazio*, llevándose algunos objetos. Se pensó enviar la mayor parte de la colección en julio en un vapor peruano (Rada y Gamio, 1929c).

⁹ Los antecedentes de la Exposición Iberoamericana de Sevilla se remontan a la primavera de 1905, cuando se clausuró en esa ciudad una exposición de productos agrícolas y mineros. Entre los promotores estaban el primer teniente alcalde, Vidal Salcedo, Luis Rodríguez Caso, Francisco Pacheco y Núñez del Prado, Manuel Rojas Marcos, Manuel Corbato García, Narciso Ciaurriz Rodríguez, que fueron la primera comisión encargada de organizar el certamen. Entre 1905 y 1908 la idea no tuvo apoyo oficial y se mantuvo en el círculo de Rodríguez Caso y sus amigos. El 26 de junio de 1909, cuando se galardonó a Rodríguez Caso por la organización de acontecimientos conmemorativos, el premiado consideró oportuno lanzar su proyecto: una Exposición Hispanoamericana que se inauguraría el 1 de abril de 1911. La propuesta encontró eco en los cónsules de Argentina, Cuba, Panamá, El Salvador, Bolivia, Colombia, Costa Rica, Chile, Guatemala, Haití, Honduras, México y Paraguay. Por las gestiones de la familia Ibarra, la Exposición de Sevilla mantendría su finalidad hispanoamericana y se inauguraría en 1914. El 10 de diciembre de 1910 se aprobó en las Cortes el dictamen emitido por la comisión de presupuestos, concediendo una subvención de 3 000 000 de pesetas para la Exposición Hispanoamericana. Se pensó realizar la exposición entre el 1 de abril de 1914 y el 30 de junio de 1915, pero la coincidencia con otra exposición de similares características en San Francisco, en los Estados Unidos, motivó su aplazamiento. Portugal, a través de la cámara de comercio de Lisboa, pidió su incorporación en mayo de 1921, por lo que se cambió el nombre por Iberoamericana. Con Primo de Rivera se fijó una nueva fecha de apertura, el 17 de abril de 1927. La respuesta en 1924-1925 fue nombrar un comité especial para el Pabellón Peruano. En 1926, Primo de Rivera, interesado en la imagen que las exposiciones de Sevilla y Barcelona darían a España, decidió relacionarlas. Se fijó la fecha de apertura el 12 de octubre de 1928 y la de clausura el 30 de junio de 1929. Algunos países habían recibido los terrenos donde participarían: México en 1926 y Brasil, Perú, los Estados Unidos, Colombia y Chile en 1927. Al inaugurarse la muestra en 1929, solo México, los Estados Unidos, Cuba y Argentina habían podido concluir sus palacios. La fecha de apertura del 12 de octubre de 1928 se aplazó nuevamente al 15 de marzo de 1929 y el fallecimiento de la reina María Cristina obligó al último retraso. Finalmente, fue inaugurada por el rey Alfonso XIII el 9 de mayo de 1929 (Solano, 1986: 163-187).

Perú se comprometió oficialmente a participar el 20 de junio de 1925, aunque su respuesta había sido afirmativa desde que se planteó la idea en 1911. Por carta fechada el 5 de junio de 1923, se sabe que Enrique Swayne y Francisco Graña¹⁰ conformaron la comisión responsable de preparar la participación del Perú en la exposición, aunque en ese momento se tenía prevista su realización en los años 1925 y 26 (Swayne, 1923)¹¹. Ya en 1925, el nuevo canciller del Perú en Madrid, Eduardo Leguía, hermano del presidente Augusto B. Leguía, subrayó la conveniencia del evento para publicitar al Perú y los logros que había alcanzado el país con el nuevo gobierno, aunque todavía se pensaba celebrarlo en 1927.

«Como tengo entendido que el Supremo Gobierno ha de querer aprovechar esa ocasión extraordinaria para exhibir a nuestro país en los múltiples aspectos de su actividad y desarrollo, estimaré a U. se sirva informarme acerca de los propósitos de ese ministerio sobre el particular» (Leguía, 1925b).

Un año después, Leguía gestionó la autorización del gobierno español para que el comité ejecutivo de la Exposición se encargara de la ejecución del local para el Perú. Además informó de un problema de competencias que pudo llevar al resentimiento de uno de los arquitectos propuestos para realizar el Pabellón. En un artículo del *ABC*, se mencionaba que el proyecto del arquitecto español, Manuel Piqueras Cotoí, había sido aceptado por el gobierno peruano. No obstante, se había consultado oficialmente al arquitecto argentino, Martín Noel, para que propusiera un nuevo proyecto (Leguía, 1926b). A inicios de enero de 1927 la legación de Madrid preguntó sobre la construcción del futuro Pabellón Peruano (Leguía, 1927a) y en abril del mismo año se remitieron al Ministerio de Estado los planos del Pabellón (Leguía, 1927b). En junio, el comité presupuestó la construcción del Pabellón Peruano en 1 300 000 pesetas. Las obras comenzarían en cuanto el gobierno peruano aprobara dicho presupuesto. Óscar Martínez Molins¹², teniente de navío de la armada española, tomó posesión del terreno, que comprendía un área de 4359 m² (Leguía, 1927c). En julio se enviaron 10 000 libras para iniciar la construcción, que comenzó con la cimentación del terreno.

¹⁰ Francisco Graña (1878-1959) era hijo del médico español Waldo Graña González, natural de Vigo, que llegó a Perú en 1856 y se casó con Andrea Reyes Largacha, hija del coronel Andrés Reyes, reconocido hacendado y compañero de armas de San Martín en la Guerra de la Independencia y presidente del Senado en 1831. Graña padre estuvo vinculado pronto con los grandes negocios, instituciones financieras y los círculos exclusivos de la vida social limeña. Fue uno de los socios fundadores del Casino Español y otras instituciones vinculadas con España. Su hijo Francisco estudió, al igual que él, medicina. Trabajó en la Maison de Santé y de ahí pasó al Hospital Dos de Mayo. Entre 1903 a 1904 fue miembro de la Dirección de Salubridad Pública. En 1908 se graduó en Medicina con su tesis *El problema de la población en el Perú. Inmigración y Autogenia*. Fue diputado por Lima al Congreso Nacional de 1922 a 1930 y vicepresidente de la Cámara. Recibió a la embajada enviada por el rey con motivo de los actos del Centenario de la Independencia. Fue parte de la comisión encargada de la erección del Arco Neomorisco, regalo de la colonia española por el Centenario. En España se le otorgó por los servicios prestados la Cruz de la Orden de Isabel La Católica (Martínez Riaza, 2006: 151-157).

¹¹ Graciani refiere que la muerte del presidente motivó una reforma de la comisión del Perú y en enero de 1926 Francisco Graña (diputado por Lima) fue nombrado presidente. Esta información no concuerda con la que hemos obtenido al consultar el archivo del Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, donde se señala que Graña ya es presidente de la Comisión del Perú desde 1923. El secretario general fue Óscar Martínez Molins. En diciembre de 1928, aparte de los mencionados, integraban la comisión Guillermo Shaw, cónsul del Perú, Enrique Swayne y Argote (diputado por Cañete), Julio C. Tello y Enrique Sagarra (Graciani, 2010: 230).

¹² Martínez Molins, encargado de gestionar el presupuesto del Pabellón, al encontrarse con el impago se trasladó a Madrid para saber el estado de sus gestiones. No pensaba regresar a Sevilla hasta que se le abonara el trimestre devengado y se ordenara desde Londres el pago mensual. Este inconveniente se resolvió y pudo regresar a Sevilla (Leguía, 1927d). Ante el presupuesto dado por el comité de la Exposición Iberoamericana de Sevilla para la construcción del Pabellón Peruano, Martínez Molins buscó otras alternativas con contratistas particulares (Leguía, 1927e). Aunque no convencieron las cantidades propuestas desde fuera, al final el Gobierno peruano aceptó el presupuesto del comité ejecutivo de 1 322 124 pesetas. La delegación peruana en Madrid se comprometió a dar remesas de 10 000 libras. El 28 de julio de 1927 Piqueras Cotoí recibió instrucciones para fijar el valor definitivo del presupuesto (Leguía, 1927f).

Manuel Piqueras Cotoí viajó a Sevilla el 30 de julio de 1927 (Leguía, 1927f) y el 31 de agosto fue designado director técnico de la construcción (Leguía, 1927g). En octubre de ese año se le consideró en comisión de servicios y fue eximido de sus obligaciones en la Escuela de Bellas Artes de Lima por encargarse del Pabellón Peruano (Leguía, 1927i). Ya en noviembre, el comité ejecutivo de la Exposición Iberoamericana se desligó del compromiso de intervenir en la construcción al ser responsable de la misma Piqueras Cotoí, delegado oficial del Gobierno peruano y encargado de la dirección artística (Leguía, 1927j).

Piqueras pudo ver la conclusión de los Pabellones de Argentina y México antes de que se terminara el del Perú. El 19 de diciembre de 1928 se terminó el Pabellón de México, lo que fue reseñado por el *ABC* (Leguía, 1928h). El Pabellón de Argentina también fue rematado antes que el de Perú; fue diseñado por Martín Noel en estilo neocolonial, aunque en su interior, en una sala principal, había diseños tomados de la Estela de Raimondi. La estructura del edificio recordaba a la arquitectura del virreinato, incluso se reprodujo una biblioteca conventual. El Pabellón mexicano combinó el lenguaje decorativo precolombino con las últimas tendencias arquitectónicas modernas del Art Déco. Algo poco evidente en el Pabellón azteca era el componente hispánico, apenas representado por la escultura de un conquistador. En efecto, el proyecto de la identidad nacional mexicana se asentaba en su herencia indígena. Las propuestas artísticas de ambos pabellones mostraban de forma aislada las referencias históricas india (México) y española (Argentina), que sumadas darían como resultado la propuesta mestiza que presentó Piqueras Cotoí¹³. Llama la atención que tanto los documentos de los miembros de la comisión española de la Exposición Iberoamericana como el presupuesto aprobado por el Estado peruano indican que Piqueras Cotoí iba a realizar un Pabellón con una estética indigenista o estilo incaico (Graciani, 2010: 207-209).

De acuerdo con Graña, presidente de la comisión, el Pabellón tenía una superficie de 1700 m² y tres plantas. Fue visitado por 200 000 personas durante dos meses y en un día tuvo 14 000 visitantes. Incluso una fábrica de perfumes de España anunciaba en sus afiches que sus productos eran los mejores de España como el Pabellón del Perú era el mejor de Sevilla. El local estaba dividido en secciones: Arqueología e Historia, Agricultura, Minería, Industrias, Bibliografía, Artes y otras, como la sección Forestal («El éxito del Perú...», 1930).

Según Felipe Sassone¹⁴, tenía once salones de 17 por 7 metros, repartidos en dos pisos que se disponían en torno a un patio de tradición española y estructura claustral que estaba

¹³ Las anteriores participaciones del Perú con pabellón en las Exposiciones Universales de París remitían a identidades dicotómicas que podían referir el pasado indígena o evidenciar su pertenencia al presente moderno. Ejemplo de ello es el de 1878 construida por el arquitecto Vodoyer, que se basaba en tres pórticos vinculados a las ruinas del Perú Antiguo (Martinet, 1880: 53-55). Todo lo contrario ocurrió con el del año 1900 cuando el pabellón se inspiraba en el presente tomando elementos eclécticos y de moda en su momento. Este pabellón, construido por el arquitecto Gaillard y traído a Lima, fue colocado en la avenida 9 de diciembre, hoy Paseo Colón. En los primeros años funcionó como el Instituto Municipal de Higiene y actualmente es el Centro de Estudios Histórico Militares.

¹⁴ Felipe Sassone y Suárez pertenecía a una familia italo-peruana. Nació el 10 de agosto de 1884 y falleció el 11 de diciembre de 1959. Cultivó el teatro, el periodismo y la poesía. En Lima, estudio en el Colegio Santo Tomás de Aquino. En 1896 se inició como cronista taurino en *El Espectador* con el seudónimo de «El Nene». En 1903 entró en la Universidad de San Marcos, donde estudió dos años de Filosofía y Letras y uno de Medicina. En 1905 decidió viajar a Europa. Visitó Italia, París y se quedó en España. En Madrid, en 1906 colaboró en el *ABC* y *Blanco y Negro*; además, ese año debutó como autor teatral con su comedia *El último de la clase*. Regresó a Lima donde dio conferencias sobre la novela y el teatro español. Hacia 1913 estuvo en Buenos Aires, donde trabajó en *Última hora* y realizó su segundo estreno teatral con su comedia *El miedo de los felices*. En 1914 regresó a Madrid. Al siguiente año fue director de una compañía teatral donde participó María Palau. En 1951 es agregado cultural de la Embajada de Perú en España. Entre sus obras figuran: *Hidalgo, hermanos y compañía, La princesa está triste, Vida y amor, De veraneo* (1910), *La muñeca del amor* (1914), *Lo que se llevan las horas* (1916), *La señorita está loca* (1919) y *Calla corazón* (1923). Fue biógrafo del diestro Antonio Bienvenida. Otros libros representativos son: *Por la tierra y por el mar* (palabras de un errante) (1930) y *España, madre nuestra* (1939) (Luna, 1965: 57-59). Martínez Riaza ha caracterizado a Sassone como promonárquico y luego franquista. Estuvo en Lima, donde realizó campaña en favor de los nacionalistas (Martínez Riaza, 2008: 135).

decorado con motivos indios¹⁵ (Sassone, 1929b). El salón principal y la dirección contaban con alfombras con diseños precolombinos realizadas en Cotahuasi¹⁶. Las lámparas de madera tallada y el mobiliario estaban inspirados en ese mismo estilo¹⁷: el encargado de realizarlo fue Alberto Valli de la Escuela de Artes y Oficios de Lima, aunque Graciani refiere que los bronce ornamentales (lámparas y apliques de portajes) fueron encargados a la Casa Teranny Aguilar de Madrid (Graciani, 2010). En el corredor del sótano se reproducían motivos Paracas hechos en mosaicos valencianos («El éxito del Perú...», 1930). Estos diseños, al igual que los de las vigas que cruzaban varios espacios del Pabellón, fueron realizados por Domingo Pantigoso. Para las decoraciones superiores el pintor arequipeño se inspiró en la cultura nazca, ya que representó a su ser mítico (figura antropomorfa). Es probable la participación del propio Piqueras en los diseños, o al menos que indicara al pintor peruano cómo debía ejecutar esta obra, ya que en su archivo se conservan diseños del artesanado con decoraciones del Perú antiguo, fechados en 1925 (Wuffarden, 2003: 40).

Los policías peruanos que custodiaban el Pabellón Peruano y que presenciaron los actos conmemorativos habían sido formados por la Guardia Civil española en el Perú¹⁸ («El éxito del Perú...», 1930). Una de las iniciativas que se tomaron con motivo de la Exposición Iberoamericana fue la inauguración del Colegio Mayor Hispanoamericano. El 24 de junio de 1925 el gobierno peruano se adhirió al establecimiento y sostenimiento del colegio (Leguía, 1925a). La idea era situarlo en el edificio de la Plaza España. Estaría bajo la tutela de las naciones latinoamericanas que quisieran participar. Se ocuparía de la enseñanza práctica y los títulos serían reconocidos por los gobiernos que participaban (Larco Herrera, 1929).

1. Eventos y actividades culturales en el Pabellón

El primero de los eventos celebrados fue la bendición del Pabellón Peruano. El cardenal arzobispo de Sevilla fue el encargado de impartirla el viernes 18 de octubre a las 11:00 de la mañana¹⁹. El altar provisional, acondicionado en la Sala Pizarro, estaba presidido por una *Santa Rosa de Lima* obra de Bartolomé Estaban Murillo²⁰, como se aprecia en la fotografía publicada en *Mundial* (figura 2) («El éxito del Perú...», 1930). El párroco de la iglesia de San Isidoro, José Luis Cortés, ofició la misa («En Sevilla», 1929: 13). Otro evento destacado fue la imposición de la Medalla de la Paz a la señora Enriqueta Garland de Graña, esposa de Francisco Graña, a cargo de la infanta doña Isabel por encargo del rey («El éxito del Perú...», 1930).

¹⁵ El reportero describe los motivos escalonados de los muros del Pabellón, que también tenía puertas cruciformes de Tiahuanaco y trapezoidales de los incas. Tenía dobles y triples dinteles y pilares indios como los del Templo del Sol. En las ménsulas, frisos y capiteles había esculturas de la fauna peruana: en el patio pusieron el pájaro coriquirense, el gato montés, las aves guaneras, el puma, los monos, las llamas, las vicuñas, las alpacas, variedad de carneros peruanos y el pelícano (Sassone, 1929b). El escultor huancaíno Ismael Pozo fue el encargado de las esculturas ornamentales del Pabellón (De Almunia, 1929: 19).

¹⁶ Las alfombras llevadas debieron exceder el número requerido, ya que el 8 de noviembre de 1929 Graña las envió junto a catorce huacos, uno roto, a la legación del Perú en España (Leguía, 1929).

¹⁷ Las artes tradicionales, a partir del textil de Cotahuasi de Arequipa, ingresaron como objetos de ornamentación dentro de los Pabellones Peruanos. El de Sevilla del 29 tiene como antecedente el Pabellón Peruano realizado con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia de Bolivia en 1925, donde también estuvieron las alfombras de Cotahuasi y otras artes tradicionales (Villegas, 2013).

¹⁸ El gobierno español accedió a la iniciativa del presidente peruano de llevar una Sección de la Guardia Civil peruana y otra de seguridad, compuesta cada una de quince hombres (Leguía, 1928f).

¹⁹ En otro artículo se menciona que el encargado de celebrar la misa fue el cardenal arzobispo de Madrid («Los Reyes de España...», 1929). Otra nota de prensa informa de que fue el cardenal Llundain (sic), prelado vasco, quien impartió la bendición («El éxito del Perú...», 1930).

²⁰ Esta pintura se encuentra actualmente en el Museo Lázaro Galdiano.



Figura 2. Sala Principal del Pabellón Peruano de Sevilla. Se puede ver el *Pizarro a caballo* de Hernández y la *Santa Rosa de Lima* de Murillo (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

Una de las actividades más significativas fue la visita y el banquete en honor de Sus Majestades los Reyes de España el día 29 de octubre²¹. Asistió la familia real, el general Primo de Rivera, presidente del consejo de ministros, el marqués de Estella, miembros del cuerpo diplomático hispanoamericano, altas autoridades de Sevilla y el personal de la comisión peruana y de la legación (Leguía, 1929k). Después del banquete ofrecido, hubo una actuación de música incaica realizada por señoritas, un concierto de música y baile general («En el Pabellón del Perú...», 1929: 15). Tanto los invitados al banquete como los asistentes al Pabellón degustaron los distintos piscos del Perú²².

²¹ Leguía informó así del evento por telegrama: «Octubre 30 Realizase (sic) anoche Pabellón Perú en Sevilla banquete y recepción ofrecía SSMM en nombre del Gobierno. Asistió toda la familia Real, presidente del Consejo, cuerpo diplomático, altas autoridades de Sevilla, personal de la legación fiesta resultó brillantísima. Se cambiaron cordiales discursos entre presidente consejo y suscrito. Brindándose por el Perú y el presidente Leguía. Felicito gobierno por magnífica presentación Pabellón que es objeto generales y calurosos elogios» (Leguía, 1929j: 342).

²² El 26 de julio de 1929 se pedía al Estado peruano la exoneración de derechos de impuestos por seis pipas con aguardiente de diversas clases de los fundos Santa Bárbara de Ica, que servirían de muestrario en la Exposición de Sevilla (Masías, 1929: 162).

El rey Alfonso XIII había estado en mayo en el Pabellón con motivo de la inauguración de la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En esa ocasión, manifestó su deseo de visitar las distintas secciones del Pabellón Peruano cuando estuviera concluido (Leguía, 1929h). En octubre, el rey pudo visitarlo, y tanto el monarca como el jefe de gobierno manifestaron que el Pabellón del Perú «era la más alta representación de los países americanos en esta histórica exposición» («Inauguración del Pabellón Peruano», 1929: 1). En este evento Francisco Graña hizo entrega al rey de un plato de oro macizo de 21 kilates de 60 centímetros de diámetro, repujado, con el escudo de Carlos V y acompañado de la leyenda *cuando el sol no se ponía en los dominios de la madre patria* («En Sevilla», 1929:13). El plato (figura 3) había sido burilado a mano usando cinceles por el artista cuzqueño Juan Julio Lanao, descendiente de reconocidos orfebres nacionales. Uno de sus antepasados fue el artífice del altar de plata de la catedral del Cuzco. El presidente Leguía, personalmente, encargó este obsequio («El plato de oro...», 1929: 8). Otro regalo ofrecido al rey fue el que realizó a título personal el presidente de la comisión, Francisco Graña: un caballo peruano disecado con apero criollo («Una carta del Rey...», 1930).



Figura 3. Juan Julio Lanao, *Plato recordatorio* (*La Crónica*, Lima, 3-XI-1929). Fotografía: Fernando Villegas.

La importancia del evento y el objetivo propagandístico del Gobierno se evidenciaron en la semana del Perú que se celebró del 10 al 16 de octubre²³ (Swayne, 1929). Se pronunciaron una o dos conferencias de carácter histórico y literario sobre cada república participante (Leguía, 1928d). En la semana peruana, Felipe Sassone dio una serie de conferencias sobre los siguientes temas:

1. Historia del Perú desde los primeros incas hasta nuestros días (10 minutos).
2. Historia de las guerras civiles de la República comparada con las demás guerras civiles de Hispanoamérica (20 minutos).
3. Estado actual del Perú (Industria, comercio, agricultura, minería, etc.) (40 minutos).
4. El presidente Leguía (30 minutos) (Leguía, 1929g).

Sassone, inteligentemente, pidió documentación sobre los puntos 3 y 4, no porque el periodista estuviera desinformado, sino porque necesitaba saber qué quería el régimen que dijera sobre esos dos aspectos. La comisión encargada del Pabellón juzgó oportuno incluso rendir homenaje al presidente peruano con una escultura en bronce que se colocaría en la puerta de entrada o un cuadro mural al óleo para el salón principal. La comisión consideró que la mejor opción era la segunda y pensaron en proponer al pintor peruano Carlos Baca Flor para realizar el retrato (Graña, 1929a). Sin embargo, las gestiones con el pintor no progresaron: el arequipeño no podía viajar al Perú hasta finales del año y el retrato tenía que estar listo en octubre para ser colocado en la sala principal. La comisión consideró otras posibilidades. Una opción era encargar una copia del retrato de Leguía que había pintado el español López Mezquita para la Hispanic Society previa evaluación. Una segunda posibilidad era realizar un nuevo retrato del presidente. Se tenía como posibles participantes en esta comisión a los pintores Felipe Lazlo o Neville Lewis, radicados en Inglaterra²⁴ (Graña, 1929b).

La omnipresencia de Leguía era evidente en todas partes del Pabellón, y no solo por haber colocado su *Retrato* en el Salón Pizarro, acompañado del *Retrato del Rey Alfonso XIII*. Ambos estaban ubicados al lado del *Pizarro a caballo* de Daniel Hernández, como se aprecia en la fotografía de *Variedades* («El Perú en la Exposición...», 1929). También aparecía una efigie suya en un marco de plata en la sección de plata y filigrana. En la biblioteca se había puesto una fotografía del presidente y el escultor español Ramón Mateu había esculpido un *Busto* para que fuera exhibido en el Pabellón. Graña no se cansó de decir que todo el esfuerzo del proyecto se debía a la iniciativa y decidido apoyo del presidente²⁵ («Inauguración del Pabellón Peruano...», 1929: 1).

Como de costumbre, el dictador asumió la personalización del Pabellón, ya que le permitió ganar créditos políticos a nivel internacional y afianzar su ya alicaído régimen. Incluso la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo quiso obsequiar con una obra a su par en Lima en la que abiertamente le rendía homenaje. Se trataba de un cuadro artístico en cuyo centro había un pergamino con una salutación de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Toledo dedicada a su hermana de Lima. Rodeaban el pergamino hierros artísticos, los escudos de Es-

²³ Todo indica que, en un principio, la semana del Perú iba a tener lugar en otra fecha. Leguía señaló la inconveniencia de hacerla en verano con 40 grados a la sombra, ya que desluciría el festejo, por lo que pedía instrucciones para saber qué hacer (Leguía, 1928e).

²⁴ Rada y Gamio, ministro del Perú de Relaciones Exteriores, se dirigió a Lebru para que consultara al pintor Neville Lewis cuáles serían las condiciones para que fuera a Perú a la mayor brevedad posible para pintar el retrato del presidente Leguía que debía colocarse en el Pabellón Peruano de la exposición (Rada y Gamio, 1929a).

²⁵ «El Pabellón de Sevilla que es síntesis elocuente del estado del país es, a la vez, la más alta expresión de la obra realizada por Leguía en nuestra patria» («El éxito del Perú...», 1930).

paña y el Perú y en las esquinas superiores se apreciaban los perfiles en relieve del rey Alfonso XIII y del presidente Leguía, realizados en marfil. Para ello necesitaron una buena fotografía del perfil izquierdo del presidente. La pieza se exhibiría en el Pabellón Peruano; era la primera vez que se hacía algo así con una Escuela de Artes y Oficios de Hispanoamérica (Vázquez de Velasco, 1929).

Además de las conferencias, se proyectaron películas nacionales como *Machu Picchu*, que también se estrenó en Lima en el Teatro Municipal en honor a la señorita Lola Leguía de Martínez Molins («Macchu-Pichu», 1929). El presupuesto para construir el Pabellón fue tomado del Ministerio de Fomento que dispuso del dinero de la empresa cinematográfica PENKA (Leguía, 1927h). La liquidación final de la mencionada empresa, de 47 500 dólares, sirvió para la construcción del Pabellón (Leguía, 1927k). Además se exhibió y comentó la película muda *La Perricholi* (1928, 70 minutos), dirigida por Enzo Longhi, un drama de época ambientado en el siglo XVIII (Leguía, 1928g).

En agosto de 1929 ya estaban embalados los objetos para la exposición y se había seleccionado al personal acompañante²⁶. El viaje estaba anunciado para el 22 de agosto. Las comisiones se encargarían de las distintas secciones en que se dividía el Pabellón²⁷. El 19 de septiembre de 1929 llegó al puerto de Cádiz a bordo del transatlántico *Colombo* la delegación del Perú para la Exposición Iberoamericana, presidida por Graña y Swayne, y la Guardia Civil del Perú (Leguía, 1929i).

El área de bellas artes estuvo ausente, al no contar con una sección especialmente dedicada a ella. Los proyectos artísticos e intelectuales implicados en la concepción del Pabellón estaban implícitos en las distintas secciones proyectadas por Piqueras Cotoí, arquitecto responsable de la obra. Esta ausencia del arte virreinal y republicano se evidenció en un oficio y se intentó salvar esta omisión con el envío de una selecta colección de obras:

«He podido darme cuenta de que en la sección histórica y artística se ha omitido la exhibición de cuanto significa un exponente de las más altas manifestaciones de la pintura y la escultura nacionales que corresponden a la época colonial y señaladamente, a la republicana» (Leguía, 1928a).

No se sabe si estas obras fueron expuestas, ya que no se observan pinturas ni esculturas de las fotografías que se conservan ni en los archivos consultados. En una de las crónicas

²⁶ Sección de minería: Sr. A. Jochamowitz, su señora y un empleado de la Sección de minas, el Sr. Tomás Padró; Sección de agricultura: Sr. G. Rodríguez Mariátegui y familia. De acuerdo con Enrique Swayne, Rodríguez Mariátegui fue responsable de dirigir con éxito el Pabellón del Perú en La Paz en 1925 (Swayne, 1929). Sección industrias: Sr. Enrique Zegarra; Sección textiles: Sr. Coronel Stordy e hijo; Sección arqueología e historia natural: Sr. C. Rospigliosi y un empleado el Sr. C. Andrade. Los comisarios Francisco Graña y Enrique Swayne con sus respectivas familias. Los comisionados de artes, bibliografía y literatura: Sr. Clemente Palma y familia y la Srta. Angélica Palma (Graña, 1929e). Todo parece indicar que la escritora no formó parte de la comisión. Existe una carta de Leguía en el Archivo de Relaciones Exteriores donde refiere que varios intelectuales españoles solicitaron la participación de ella en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (Leguía, 1929d).

²⁷ Graciani refiere que el Pabellón se dividía en cuatro secciones: la primera, llamada general de información, presentaba datos sobre la extensión geográfica del país, su población y descripción física, estadísticas y bibliografía sobre el Perú. La segunda sección era de corte científico e industrial y se ocupaba de regiones vinculadas a la agricultura, la industria y la minería. La tercera sección se dedicó a la medicina y su sanidad, un apartado trataba del arte de curar a los antiguos peruanos. La cuarta sección abarcó asuntos históricos artísticos relativos al arte, literatura, música y costumbres del país. Esta última tenía tres subsecciones: la primera subsección era de arte peruano antiguo, época preincaica e incaica. Se exponían cerámicas, orfebrería, tapicerías, telas y bordados, objetos de metal, armas y utensilios en madera y piedra, momias, quipus, instrumentos musicales, herramientas, habitaciones de época, planos, grabados y litografías sobre arquitectura monumental incaica. La segunda subsección era de literatura y música peruana y la tercera subsección de habitaciones, costumbres y trajes típicos (Graciani, 2010: 209).

sobre la exposición, se menciona la visita del rey de España al Pabellón, donde vio obras de arte, joyas de oro y plata («Inauguración del Pabellón Peruano...», 1929), pero la presencia del arte correspondiente a estos períodos no se puede asegurar.

El escultor español Ramón Mateu, además de realizar el *Busto de Leguía* ya mencionado, presentó cinco bustos de indios: *Cantuta*, *El pongo*, *El aymará*, *El amauta* y *La pasña* (figura 4), tomados de su reciente viaje al Cuzco. Estas representaciones mostraron a personajes contemporáneos y cotidianos de la región. Con ello las idealizaciones de los escultores peruanos de la primera década del siglo xx se habían superado. Los bustos andinos del valenciano buscaron la mayor verosimilitud para caracterizar el tipo indígena en sus rasgos faciales. No obstante, evidencian también un lenguaje moderno al resumir sus formas.

El Pabellón Peruano quiso mostrar la riqueza natural del Perú llevando ejemplares de las principales especies de la fauna y flora peruana. Para ello se realizó un montaje que reproducía una isla guanera con sus aves disecadas en una Sección. En una vitrina llena de agua podían verse los principales peces del mar peruano. En los sótanos donde estaba la Sección de agricultura, había maíz de varios colores y tamaños, trigos de múltiples clases, legumbres

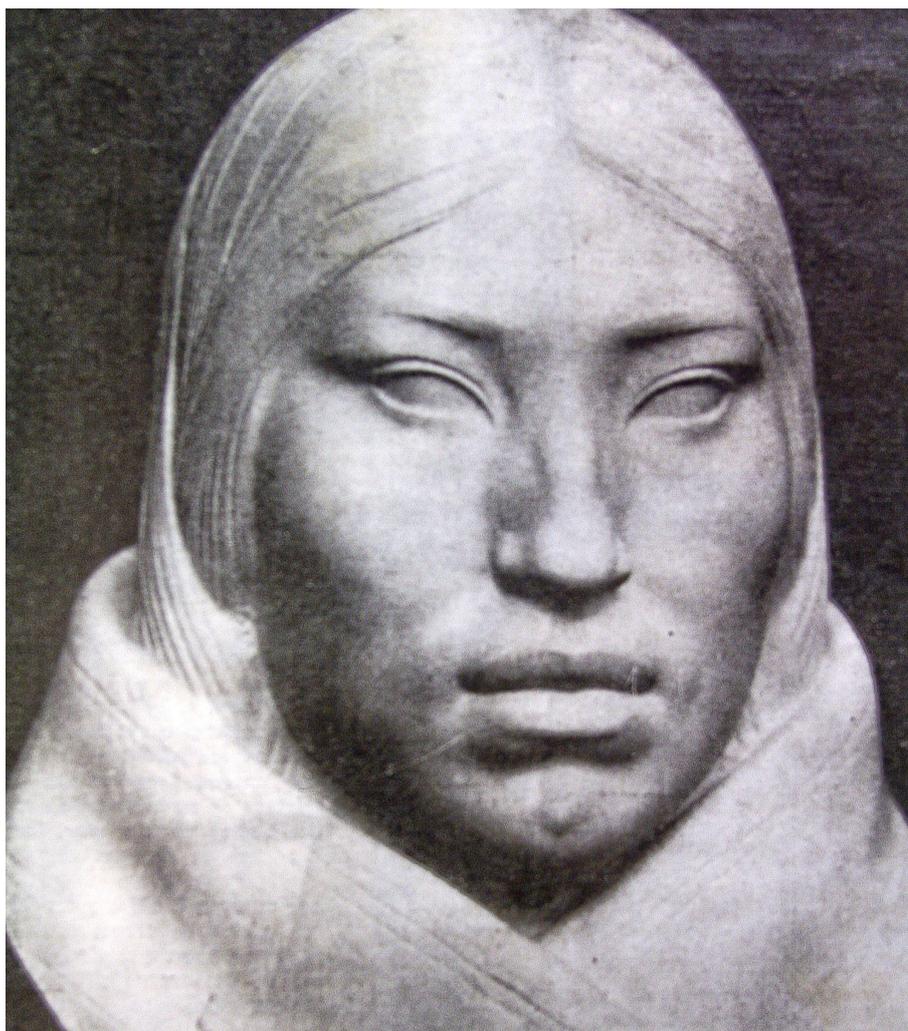


Figura 4. Ramón Mateu, *La pasña* (*Variedades*, Lima, N.º 999, 23-IV-1927). Fotografía: Fernando Villegas.

como el frijolillo, judías gigantes, algodón y frutas exóticas, así como una maqueta de la irrigación de los valles de Piura, para la que se había excavado un túnel de 60 kilómetros perforando la cordillera y se había desviado uno de los ríos andinos para irrigar el valle de Piura (T, 1929: 6). El fondo estaba dedicado a la Sección algodonera. En otra sala se exhibían cereales, frutos y raíces («El éxito del Perú...», 1930).

A continuación estaban los espacios más significativos del Pabellón, con motivos decorativos realizados por los pintores peruanos. Aunque la idea general se puede atribuir a Piqueras Cotoquí, las propuestas de Sabogal y Pantigoso, que tenían en cuenta al indio, fueron completamente diferentes. Además, Hernández y Morales Macedo aportaron un punto de vista hispanista.

2. Sección de Arqueología e Historia Natural

Sin lugar a dudas, el período del Perú antiguo cobró un gran protagonismo. La cultura de Paracas, de manera estelar, se mostraba en el extranjero por primera vez con la riqueza de sus mantos²⁸. El descubrimiento de esta cultura era reciente. Entre enero de 1927 y abril de 1928, con motivo de la Exposición Iberoamericana, Julio C. Tello y su equipo del Museo Nacional de Arqueología había organizado exploraciones en varios yacimientos arqueológicos²⁹ y descubrió el cementerio de Paracas Necrópolis.

La riqueza del material encontrado excedía los objetivos que se habían marcado inicialmente, es decir, buscar objetos para una exposición. Tello se encontró con algo que le permitía consolidar sus ideas sobre el desarrollo del Perú antiguo con una cronología mayor, superando definitivamente la mirada sesgada que dominó hasta 1900, que consideraba todo el período del Perú antiguo como parte de lo inca. Los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruana para el Pabellón Peruano eran 1380 piezas³⁰; además se incluían seis grandes fardos que contenían momias de Paracas³¹. En enero de 1929, Antonio Hurtado estimó que las momias depositadas eran de segunda clase; estaban signadas con los

²⁸ En Lima el material encontrado en Paracas se expuso por primera vez en el Museo de Arqueología Peruana (actual Museo Nacional de la Cultura Peruana) el 16 de octubre de 1929, con motivo del II Congreso Sudamericano de Turismo (Tello y Mejía, 1967: 168). La inauguración del Pabellón Peruano fue en el mismo mes, lo que permitió que los objetos descubiertos pertenecientes a la cultura Paracas fueran conocidos nacional e internacionalmente.

²⁹ Comprendería varios yacimientos en los valles de Kopara o Las Trancas, Nazca, Ingenio, Wayuri, Ica y Pisco. El resultado de las excavaciones sobrepasó los ocho mil especímenes sin incluir el contenido de los fardos funerarios descubiertos en las necrópolis de Paracas (Tello y Mejía, 1967: 158-159).

³⁰ El conjunto estaba formado por piezas de las tres épocas de la prehistoria nacional. **I época:** Cultura Chavín, 1 réplica del obelisco, 2 cuadros del lanzón y 1 cuadro de la figura del jaguar. Paracas 1 momia con indumentaria bordada y adornos de oro, plumas y conchas, 1 esqueleto del hombre paracas, 2 mantos de lana con figuras bordadas de seres mitológicos, 1 copia en colores del manto calendario de Paracas, original propiedad de Rafael Larco Herrera, 10 ejemplares de cerámica y 2 maquetas que ilustran las secciones arqueológicas exploradas en Paracas. **II época:** Muchik, 423 ejemplares de cerámica y 17 cuadros pintados que ilustran los tipos humanos muchik y chimú. Nazca: una olla funeraria, 319 ejemplares de cerámica, 1 estólida, 8 collares de conchas, 1 cuadro que ilustra el tipo de mujer nazca y tres maquetas de tumbas. **III época:** Inca, 1 momia, 1 esqueleto humano armado, 1 manojo de kipu, 5 llautos de lana, 6 bolsas o chuspas, 17 hondas o warakas, 13 ejemplares de cerámica, 3 objetos de plata, 36 objetos de cobre, 9 objetos de piedra y hueso. Chincha: 18 objetos de madera tallada y 21 ejemplares de cerámica. Andino del sur 1 cráneo trofeo, 1 manto recamado de plumas, 1 costurero de junco con útiles de tejidos e hilado, 90 ejemplares de cerámica y 2 maquetas de tumbas y zonas arqueológicas de Kopara y Nazca. Chancay 26 ejemplares de cerámica, muestras de textiles: 254 fragmentos de tejidos de lana y algodón de diversas técnicas y estilos de la costa peruana. Además se incluían en la colección dos cabezas humanas reducidas de jíbaros, 1 cuadro al óleo del pintor Arias de Solís y 9 marcos de madera tallada con motivos de arte peruano. En total, 1380 objetos (Tello y Mejía, 1967: 158-159).

³¹ Extraídos en la primera quincena de diciembre de 1927 de los antiguos cementerios de Paracas por el doctor Julio C. Tello en compañía de Toribio Mejía Xespe, Eugenio Yacoleff, Ricardo Robles, Alejandro González, Cristóbal Cheeseman, Urbano Isidor y Alfredo Álvarez (Catálogo de los objetos arqueológicos..., 1929).

números 33, 38, 112, 115, 192 y la sexta carecía de numeración. Habían sido extraídas del cementerio de Wari Kayan, pero estaban deterioradas y habían sido despojadas de lo más valioso que tenían: aunque pertenecían a individuos de elevada jerarquía a juzgar por los trajes, solo una conservó su enfielamiento primitivo (número 33) y dos de ellas tampoco tenían sus trajes. Además, Hurtado informó que Tello había renunciado a ser miembro de la comisión cuando ya se había comprometido a realizar toda la exposición de arqueología peruana (Hurtado, 1929). En un informe del mismo mes, Julio C. Tello, director del Museo de Arqueología, advirtió del riesgo de trasladar el material sin antes inventariar el contenido de los fardos, además de destacar su importancia:

«los fardos escogidos por usted son los de mayor volumen y probablemente los más importantes del hallazgo de Paracas//Cada uno fue encontrado al centro de cadáveres de inferior categoría a juzgar por su pobre indumentaria y algunos son cadáveres de mujeres sacrificadas, lo que revela que los cadáveres contenidos en dichos fardos pertenecen a grandes personajes, sacerdotes o jefes// 3.- Si bien no es posible calcular la cantidad y calidad de los tesoros que cada fardo contiene, sin embargo, es de suponer que el material sea excelente a juzgar por los tres fardos similares aunque de menor tamaño que se han abierto en el Museo, uno de ellos en presencia del Dr. Pedro M. Oliveira, Ministro de Instrucción, en los que se encontró objetos de extraordinaria elegancia y belleza, especialmente en el arte textil; en uno de ellos se halló 130 piezas de indumentaria finísima con ricos bordados representando figuras mitológicas, y adornos preciosos como abanico de plumas, láminas de oro de diferentes formas, e instrumentos ceremoniales, algunos verdaderas obras maestras de arte. (...). Que habiéndose probado mediante el estudio de las estratificaciones que la cultura de Paracas es la más antigua de la costa peruana, antigüedad que se remonta a un período anterior a la era cristiana, toda especie perteneciente a esta cultura tiene un valor histórico excepcional superior al de cualquier otro objeto del antiguo Perú conocido hasta hoy» (Tello y Mejía, 1967: 162).

El 25 de julio de 1929, Graña pidió que las momias se enviaran al doctor Carlos Rospligiosi y Vigil (Graña, 1929c). Días después, Julio C. Tello entregó las momias al Ministerio, como consta en una carta del responsable del Pabellón del Perú (Graña, 1929d).

Como elementos accesorios a la colección arqueológica, se incluyó un cuadro grande que representaba a un jefe amuesha con un ave herida sobre la espalda (N893), pintado por el peruano Herminio Arias de Solís; veinte cuadros al óleo representando diferentes tipos (N 874 a 893) y nueve marcos tallados de madera (N894 a 902) con motivos de estilo nazca (Catálogo de los objetos arqueológicos..., 1929). Cuando un periodista sevillano visitó las salas del Perú antiguo enfatizó la importancia artística de los objetos exhibidos, comparables en la calidad a cualquiera que hubiera sido producido en Asia o Europa. «Los tejedores, alfareros y tintoreros de la civilización peruana de hace dos y tres mil años, pueden ser por sus obras comparadas a codos con los artistas de las lejanas épocas de Asia y Europa, con la ventaja de más singular personalidad, por la ausencia de trasiegos influyentes» (T, 1929: 6).

Además de los objetos cerámicos, había maquetas que reproducían los lugares en los que habían sido descubiertos. Entre los dioramas mostrados, uno representaba el Templo del Sol del Cuzco; en otro podía verse un desfile del cortejo imperial incaico donde se observó al Inca sobre andas con el llauto (turbante multicolor) y la borla roja (mascaypacha), así como las plumas del coraquenque negra y blanca, símbolos de la noche y el día (T, 1929: 6). Los motivos del Perú antiguo estuvieron presentes como elementos decorativos en la propia arquitectura del edificio (figura 5) y en el mobiliario.



Figura 5. Domingo Pantigoso. Interior: vigas con elementos decorativos inspirados en diseños de mantos Paracas, Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

3. Sección de Minería y el proyecto mestizo de Sabogal

Se expusieron muestras de las riquezas minerales del Perú, como el cinabrio de Huanuco; el azogue de Huancavelica; la plata de Colquijirca, de Morococha, de Cerro de Pasco, de Huan-tajaya, de Hualgayoc y de Arequipa; el oro de Sandía, Carabaya, Patay y Abancay; el plomo de Pallasca; el cobre de Morococha, de Cerro de Pasco, Huarón y Oroya; el petróleo de Paita y Tumbes y de la región amazónica y el moderno y preciado vanadio de Minasrraga. Un sistema de gráficos explicaba la variedad de minerales del Perú y se llevaron unos lavaderos de mineral virreinales (T, 1929: 6). Los proyectos artísticos de los pintores se exhibían junto a las riquezas naturales del Perú. En la Sección de Minería (figura 6), la propuesta mestiza y de revalorización del arte popular de José Sabogal compartía espacio con un mapa minero del Perú y la reproducción de un castillo para perforar pozos de petróleo («El éxito del Perú...», 1930). Además, formaron parte de esta sección dos muebles escultóricos de madera que representaban indígenas que sostenían minerales en su regazo.

De los ocho frisos realizados por el pintor se conservan cuatro³² inspirados en el período inca, como puede verse en la indumentaria de sus personajes. Los frisos decoraban las

³² Los frisos desaparecidos por el deterioro, resultado de la mala conservación, son: *Soldados del Inca* (155,5 × 487cm), *La metalurgia* (154 × 479 cm), *El Inca* (150 × 484,5) y una segunda versión de *La metalurgia*. Estos frisos fueron reproducidos en *Amauta* («Las acllas...», 1929: 33-36). Durante años, estuvieron en la Embajada del Perú en España. Actualmente los frisos se encuentran en el Museo de la Nación. A su regreso al Perú, su estado de conservación era lamentable. La autoría de la obra se consignó en la ficha de ingreso de bienes culturales del Museo de la Nación del 30 de agosto de 1991, en la que se señala que sólo podía verse parcialmente la obra.



Figura 6. Sección de Minería (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

paredes superiores de la sala. En ellos aparecían varios elementos formales que los relacionaban con los keros virreinales³³ (Majluf, 1994: 622): uno sería la planitud y la disposición esquemática de las figuras; la representación de la flor de cantuta, la del propio kero en *La metalurgia*³⁴ (150 × 491,5 cm) y *Las acllas*³⁵ (149,7 × 478 cm) (figura 7). *Los artífices*³⁶ (150 × 590,1 cm) representaba la metalurgia del oro. En el centro, unos maestros indígenas cincelaban una escultura en oro. Este friso reflejaba la capacidad de los artistas del Perú antiguo para desarrollar un oficio artístico. En el último aparecían los fundadores del Imperio Incaico, *Manco Cápac* y *Mama Ocllo* (150,1 × 490,5), vistos de manera frontal. El hombre portaba el báculo con el que fundó el imperio y su mujer y hermana sostenía la rueca en la mano derecha y en la izquierda un copo de lana, instrumentos con los que enseñaría a las mujeres el arte textil. Ambos personajes estaban acompañados por un puma al lado del Inca y una vicuña junto a la Coya. Al fondo se veían unas montañas apenas sugeridas, una arquitectura incaica en piedra, la flor de cantuta y un cóndor.

³³ Los keros son vasos ceremoniales de origen inca, realizados en madera y decorados con representaciones geométricas. Durante este período fueron utilizados de manera dual (dos keros iguales) para establecer vínculos de reciprocidad y jerarquía entre el Inca y su pueblo. Sus orígenes se remontan al período Tiahuanaco aunque el material era diferente, ya que se realizaban en cerámica. Durante el virreinato aparecen los motivos figurativos y se introduce el color. Se realizaron hasta mediados del siglo XIX (Cummins, 2004).

³⁴ En el Ministerio de Cultura de Perú está fichado como *Los arrieros*. Nos basamos en *Amauta* para consignar su verdadero nombre (véase «Las acllas...», 1929: 36).

³⁵ La ficha del Ministerio de Cultura del Perú está registrado como *El Inca y la ñusta*. Tomamos la referencia de *Amauta* («Las acllas...», 1929: 33) y de *Varietades*, N.º 1117, 31 julio 1929, para establecer su nombre verdadero.

³⁶ Consignado en la ficha del Ministerio de Cultura del Perú como *Los orfebres*, su nombre original está en *Amauta* («Las acllas...», 1929: 34).

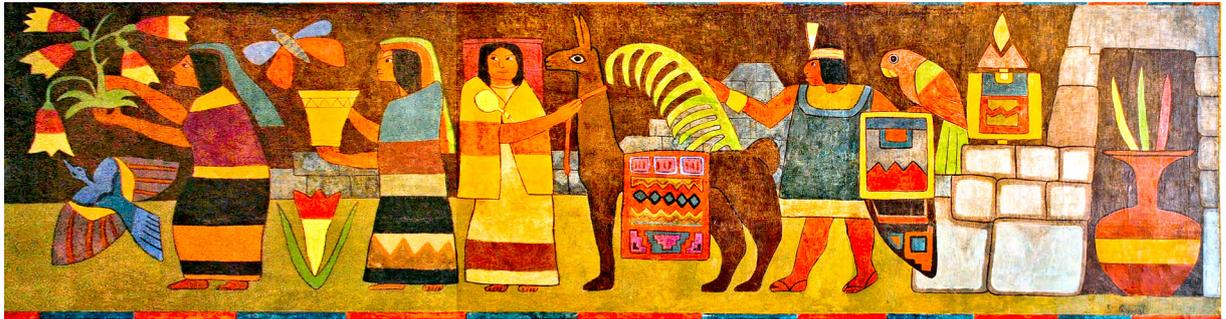


Figura 7. José Sabogal, *Las acllas* (c. 1929), témpera sobre lienzo, 149.7 × 478 cm. Museo de la Nación. (*Variiedades*, Lima, N.º 117, 31-VII-1929 y *Amauta*, N.º 22, abril 1929, p. 33).

El pintor, en su viaje a México de 1923, comprendió la importancia del arte popular y decidió incorporarlo a su propuesta de un arte nacional. Hacia 1925 realizó los primeros diseños basados en keros para el Pabellón Peruano de la Exposición del Centenario de Bolivia (Villegas, 2013). El kero figurativo era mestizo, ya que era un objeto que había sobrevivido a la conquista española y, aunque mantenía su forma, había incorporado los diseños figurativos occidentales (Cummins, 2004). Como objeto artístico era la prueba del proceso histórico que había culminado en la unión de ambas tradiciones, española e indígena, en el arte popular.

La propuesta general del Pabellón Peruano concebida por Piqueras Cotolí mantenía su correspondencia con el proyecto artístico de José Sabogal y sus frisos inspirados en los keros virreinales. Se trataba de ver la nación a través del mestizaje. Este planteamiento se gestó en la recién fundada Escuela de Bellas Artes de Lima entre 1919 y 1924. Este último año, Piqueras Cotolí realizó la portada de la Escuela de Bellas Artes, cuyo estilo fue denominado *neoperuano*³⁷. Un año después, Sabogal presentó sus cuadros pintados en Cuzco, *Fuente de Arones* y *Cuzco*, que son buenos ejemplos del proyecto mestizo del pintor.

Resulta pertinente citar el comentario a la fachada del Pabellón Peruano de Sevilla de Luis Eduardo Wuffarden: «De un modo inequívoco, la fachada de Piqueras parecía anunciar que la Escuela Nacional de Bellas Artes había encontrado su rumbo definitivo y este consistía en la creación de un movimiento artístico auténticamente nacional» (Wuffarden, 2003: 44). Esto desmiente las interpretaciones que han querido ver la propuesta artística de Sabogal como un posicionamiento indigenista dentro de la dicotomía hispano/indígena (Majluf, 1994: 624), así como las supuestas diferencias que existirían entre la propuesta mestiza de Piqueras y la indigenista de Sabogal³⁸.

³⁷ La primera referencia al término *neoperuano* la hizo el pintor Daniel Hernández, que le mostró a Carlos Solari (El Quijote) una acuarela con los elementos decorativos de un futuro Salón de Recepciones proyectado por Piqueras Cotolí para el Palacio de Gobierno con motivo del Centenario de la Batalla de Ayacucho (Solari, 1924: 2). Queremos agradecer a Karla Robalino, investigadora de la crítica de arte de Solari, que nos haya facilitado esta información.

³⁸ Aunque Wuffarden reconoce la búsqueda de una arte nacional gestada desde la Escuela de Bellas Artes (Wuffarden, 2003), diferencia los proyectos artísticos de Piqueras Cotolí y Sabogal; al respecto, dice: (el tema precolombino) «de parte de Piqueras, queda reflejado en una multitud de pequeños diseños a la aguada o en sus estudios a lápiz con eventuales anotaciones sobre la procedencia cultural de las piezas que le servían de fuente, mediante los cuales el artista acometió un trabajo fundamental para la futura definición de su estilo neoperuano. Debido al rumbo que iba tomando el indigenismo de Sabogal y su grupo —más interesados por el universo campesino contemporáneo—, estas aproximaciones a lo precolombino no tendrían una repercusión considerable en la pintura o incluso en la escultura, pero fueron rápidamente asimilados por las artes decorativas y la arquitectura (...) Durante esos años la búsqueda de raíces peruanas en el diseño arquitectónico se expresaría por medio de dos tendencias claramente diferenciadas: la indigenista o incaista y la neocolonial o hispanista (...) otro tanto ocurría, a su vez, en las obras contemporáneas de Sabogal y su grupo o en las primeras composiciones nativistas de un pintor independiente como Vinatea Reinoso, alternativamente dedicadas a lo indígena y lo criollo» (Wuffarden, 2003: 40-44).

4. Sección textil y el proyecto indianista de Domingo Pantigoso

En esta sala se expusieron animales disecados como la vicuña, la alpaca y la llama (figura 8)³⁹, siendo la lana de las dos primeras la de mejor fibra textil. En cuanto al color de estas fibras, este era más resistente al tiempo por ser natural. También se exhibieron los carneros de origen español denominados merinos (T, 1929: 6) que fueron importados durante el virreinato. Esta especie fue mezclada con ejemplares franceses, ingleses y australianos para producir un carnero corpulento, cuya lana se vendía en los mercados británicos. Además se exhibieron aspectos de la granja oficial de Puno («El éxito del Perú...», 1929).

Aparte de la riqueza ganadera del Perú, se dio a conocer el proyecto artístico de Domingo Pantigoso. De acuerdo con su hijo, Manuel Pantigoso, al terminar su exposición en París (1927), el pintor contactó con Piqueras Cotolí, que ya estaba en el Pabellón de Sevilla; ya habían conversado antes en Lima cuando el pintor expuso en 1926 y 1927. A su llegada a Sevilla, el arquitecto y escultor español le dijo que pediría al Gobierno peruano su contratación para realizar todos los trabajos vinculados a la decoración pictórica y le aconsejó que fuera a Madrid a exponer sus cuadros (Pantigoso, 2007: 48).

El éxito que obtuvo su exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid (1928) contribuyó a que lo escogieran para pintar las decoraciones que faltaban en el Pabellón. Eduardo Leguía, ministro del Perú en Madrid, informó así de la muestra del arequipeño: «El joven y



Figura 8. Sección Textil (*Mundial*, Lima, N.º 500, 18-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

³⁹ El 22 de julio de 1929, Víctor Somocurcio de Arequipa pidió autorización al Estado peruano para movilizar de quince a veinte objetos de vicuña y otros similares de alpaca de Mollendo al Callao para la Exposición de Sevilla (Mendiola, 1929: 195).

distinguido pintor peruano Domingo Pantigoso inauguró el 17 de los corrientes en el Círculo de Bellas Artes una exposición de sus obras más interesantes que ha constituido un éxito muy estimable de público y crítica» (Leguía, 1928b). Además, en *Variedades* se mencionó que durante su estancia en Madrid el gobierno le encargó ejecutar algunos paneles para el Pabellón («De arte Domingo...», 1930: 6-8).

Uno de los pintores peruanos que no participó en el Pabellón fue Carlos Quizpez Asín. Tenía pensado presentar unos paneles que representaran las tres regiones del Perú: costa, sierra y montaña. Había concluido dos: *Las lavanderas del Rímac* (figura 9) y *Los labradores de la costa (Alegoría de los labradores)*. En el archivo del pintor hemos encontrado una carta dirigida al presidente Augusto B. Leguía en la que le solicitaba su intervención para poder participar en la decoración del Pabellón Peruano. En ella mencionaba su conversación con Francisco Graña y Manuel Piqueras Cotolí, quienes le dijeron que su colaboración sería difícil dadas las circunstancias económicas. Aprovechó que su prima Carmen Velarde conocía al presidente Leguía para hacerle llegar la carta. El pintor, formado en la Academia de San Fernando, acusó a Piqueras Cotolí de ser el principal oponente a su participación. Esta actitud le extrañó, ya que el escultor español no había visto obras suyas desde que dejara la Escuela de Bellas Artes en 1920.

«sin su apoyo el Pabellón quedará sin decoraciones y yo sin realizar la obra que más alcanzar en cualquiera otra oportunidad, según usted mismo me había ofrecido con la decoración de la casa de su señor hijo Juan; sino por llevar a España, el fruto de mis doce años de trabajo a la exposición a la que asistirá América entera» (Quizpez Asín, 1927).

El pintor le pedía a Leguía que intercediera por él ante los señores Graña y Piqueras Cotolí, quienes se marchaban el 30 de septiembre para España. Lamentablemente su petición no fue atendida y Quizpez Asín no participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), quedando truncado el cuarto proyecto plástico más significativo del arte peruano de la segunda década del siglo xx. A diferencia de Pantigoso y Sabogal, asentados en lo indio y lo mestizo, el proyecto de Quizpez Asín era quizá el más europeo por su contacto directo con movimientos vanguardistas españoles. En *Las lavanderas del Rímac* asimiló la influencia de la cultura nazca en sus formas, y trató un tema costumbrista donde aparecían indígenas. Con esta pintura proponía un lenguaje moderno a través de la simplificación de las formas, que aparecían redondeadas. Esto recuerda al período clásico de Picasso, de Fernand Léger y de Juan Gris.

La muestra de Pantigoso en Madrid tuvo éxito en la prensa española y fue objeto de críticas a favor y en contra. A través de un lenguaje vanguardista, Pantigoso criticaba el proyecto mal llamado *indigenista*, que estaba representado en Lima por Sabogal. El pintor, como ya hemos mencionado, propuso junto con los intelectuales puneños el *Ultraorbicismo*. Él se consideró el representante del indio y fue precisamente su pertenencia a lo indio lo que suscitó las críticas negativas en Madrid. Francisco Alcántara, crítico de arte de *El Sol*, lamentó que un indio peruano estuviera influenciado por las vanguardias de Europa y que no expresara el verdadero sentir del indio (Alcántara, 1928). Esto debió ser un duro golpe para el arequipeño, ya que a pesar del lenguaje vanguardista que adoptó en su obra, se consideraba un verdadero pintor indio. Cuando años después le preguntaron sobre su viaje a Europa, dijo:

«Mi viaje a Europa me sirvió especialmente para conocer mejor el valor pictórico de nuestro paisaje y de la figura humana autóctona y allá me di cuenta que los artistas europeos tienen sus museos y sus artistas que les han marcado rumbos, pero también vi y sentí los rumbos que marcaban los tejidos Paracas, las piedras de Chavín, estilizadas con una sapiencia que le hizo decir al gran Daniel Vázquez Díaz: A mí me habían dicho que los indios eran salvajes; las estilizaciones a que han llegado aquellos peruanos lo



Figura 9. Carlos Quizpez Asín, *Las lavanderas del Rímac* (1928), óleo sobre lienzo, 64 × 65 cm, col. part. Fotografía: Fernando Villegas.

sacude a un viejo artista español. Yo como Indio que soy y pintor creo que es mi obligación seguir por este camino» («Yo siempre...», S/F).

Otro crítico como Gil Fillol reconoció en sus pinturas *las preferencias interpretativas de los antiguos alfareros peruanos* (Fillol, 1928b:8). Estas críticas, positivas y negativas, ayudaron al pintor a replantear su lenguaje vanguardista europeo e incorporar el estudio del lenguaje formal del Perú antiguo. Estamos de acuerdo con Manuel Pantigoso en que en el pintor se afirmó la necesidad de incorporar el lenguaje del Perú antiguo a su propia obra⁴⁰. Según el pintor, este lenguaje vanguardista, que fue criticado como dependiente de Europa, mantenía semejanzas con los planteamientos del hombre andino; uno de estos aspectos era el afán decorativo.

«El sentido decorativo es tradicional en nuestra raza ¿no ha observado usted que el indio es colorista y decorativista? Pues yo soy un indio en el siglo veinte y en el Perú republicano soy decorativista y colorista porque siento la tradición, porque soy leal a mis ideas sobre arte, que consisten, como ya lo he dicho, en que las realizaciones estéticas deben tener raíces muy lejanas en el pasado. ¡Qué vamos a improvisar ni a ensayar, si el incario, con sus decoraciones y sus colores nos está dando las maravillosas fuentes de nuestra pintura!» («¿Conocemos...», 1946).

Los seis paneles, hoy en paradero desconocido, que decoraron las salas de la Sección de textilería dan cuenta de ello: los podemos conocer a través de las fotografías publicadas en *Varietades*. Al lenguaje vanguardista de Pantigoso, en estas obras se sumó la presencia de elementos del Perú antiguo. En el primer panel aparecía el monolito Bennet de la cultura de Tiahuanaco, acompañado de personajes de Puno, con dos hombres en primer plano que tocaban la zampoña. Los diseños de sus ponchos tenían elementos precolombinos, así como la esquina inferior, en la que se apreciaban representaciones antropomorfas asociadas al felino, los tocapus o los símbolos escalonados. La vestimenta de las mujeres y el lago Titicaca al fondo, identificable por la presencia de la balsa, hacía reconocible su ubicación: Puno (figura 10).

En el segundo panel, una mujer acompañada de vicuñas estaba hilando. A su lado tenía un ceramio del Perú antiguo, parecido a un aríbalo inca por su forma, aunque diferente en el gollete y los diseños figurativos.

El tercer panel representaba las figuras planas y sintéticas de un grupo de hombres con grandes sombreros, uno de los cuales sostenía un báculo como símbolo de su poder en la comunidad. Destacaba un tejido que era sostenido por el grupo, inspirado en los diseños de las paredes de la ciudadela de Chan Chan de la cultura chimú.

En el cuarto panel se veía a una pareja con una llama que sostenía sobre su lomo un ceramio con diseños geométricos y se apoyaba sobre un manto con diseños inspirados en la cultura Paracas, aunque los personajes eran campesinos contemporáneos, reconocibles por los sombreros utilizados en la zona de Cuzco. Al fondo colocó dos ventanas trapezoidales incas y un friso que representaba a esclavos para el sacrificio, propio de los moches.

Los dos últimos paneles fueron los únicos que no incluyeron motivos del Perú antiguo. En el quinto pintó a una mujer con su llama sobre un fondo montañoso apenas sugerido. En el sexto, a un poblador de Puno montado en su balsa sobre el lago Titicaca. Al fondo se podía

⁴⁰ «La urgente necesidad de crear o proyectar ideas visuales generadoras de amplias representaciones pictóricas se afirmó en la Exposición de Sevilla, apenas Pantigoso ratificó que en las bases de su definitivo estilo estaba la identificación de imágenes, alegorías, historias y símbolos, y la interpretación de contenidos del mundo de los valores simbólicos de las telas y ceramios preincas y precolombinos» (Pantigoso, 2007: 53).



Figura 10. Domingo Pantigoso, *Panel decorativo para el Pabellón Peruano de la Exposición de Sevilla* (*Varietades*, Lima, N.º 1140, 08-I-1930). Fotografía: Fernando Villegas.

ver otra embarcación, una montaña y las nubes. Esto últimos paneles guardaban relación con las xilografías presentadas en la publicación *Ande* (1926) de Churata y ponían de manifiesto la propuesta ultraorbicista del pintor y los intelectuales puneños.

Se debe apreciar que Sabogal recurrió al pasado preferentemente inca, mientras que Pantigoso escogió la contemporaneidad del campesino puneño y cuzqueño, en la que integró los elementos precolombinos. Las propuestas nacionales de ambos estuvieron asentadas en el pasado del Perú antiguo, aunque la diferencia radicaba en cómo veían la contemporaneidad de sus proyectos artísticos en torno al indio o mestizo: Sabogal recurría al mestizaje ejemplificado en los diseños de keros virreinales, así el pintor hacía hincapié en el proceso histórico que estaba en su origen al incorporar el período virreinal; para Pantigoso, lo indio visto desde lo precolombino no necesitaba del arte popular mestizo para entender que el indio actual mantenía la misma cosmovisión y planteamientos que sus antepasados. Por ello, presente y pasado estaban integrados en sus paneles, obviando el legado español en América.

5. El Pabellón del Perú y el proyecto peruano mestizo de Manuel Piqueras Cotoquí: del mestizaje al hispanismo criollo

El escultor español Manuel Piqueras Cotoquí fue sin lugar a dudas el responsable del Pabellón y del discurso programático del que era manifestación. Quiso validar un proyecto que integrara la herencia española e indígena en el mestizaje, y para ello recurrió a varios elementos

artísticos. En los elementos decorativos de la fachada engarzó elementos tiahuanaco, como el dios de la portada del sol, con elementos chavín, superponiendo el escudo nacional. En la portada, el presente y el pasado se unían (figura 11). El arquitecto ideó cuatro fachadas y se ha pensado que los elementos decorativos que las adornaban solo eran precolombinos. Al analizar la fachada contrapuesta vemos el escudo de Lima en relieve como referente principal, junto a los escudos nobiliarios de la nobleza española en Lima: se trata de una delantera sumamente sobria con escasos elementos precolombinos, lo que la identifica como española.

El conjunto formado por las dos fachadas pétreas constituía una unidad dicotómica del mestizaje entre lo español, representado por Lima, y lo indio, visto por las dos culturas más destacadas de origen andino: Tiahuanaco y Chavín. Varios intelectuales del período intentaban establecer cuál de ellas era la más antigua (Yllia, 2011). Fue curioso que Lima estuviera presente a través de su escudo (figura 12), pues simbólicamente aludía no solo a una parte complementaria, sino a una realidad presente, mientras que las culturas precolombinas de la fachada principal estaban enraizadas en un pasado glorioso, pero a fin de cuentas muerto.

Una narrativa histórica marcaba la lectura del conjunto en el circuito de ingreso: primero se verían las culturas del Perú antiguo de las fachadas, se recorrerían las salas y se contemplaría su esplendor a través de los textiles Paracas y las cerámicas nazca, moche e inca, además de apreciar la riqueza del Perú en su flora, fauna y recursos naturales. En la sala principal se podría ver el *Pizarro a caballo* de Hernández (figura 13) y la escultura de la patria evidentemente mestiza estaría en las escaleras de acceso al segundo nivel. Por último, se dejaría claro que Lima, y sobre todo su aristocracia criolla, sería la aglutinadora y vocera del destino del Perú a través de su propio discurso.

Esta noción del mestizaje vista a través del prisma criollo fue parte del nacionalismo criollo que se desarrolló en el siglo XIX a través del Costumbrismo, que pretendía definir al



Figura 11. Manuel Piqueras Cotolí, Portada principal del Pabellón Peruano en Sevilla, (1929), detalle. Fotografía: Fernando Villegas.



Figura 12. Fachada posterior del Pabellón Peruano de Sevilla (1929), detalle. Fotografía: Fernando Villegas.



Figura 13. Daniel Hernández, *Pizarro a caballo* (1929), óleo sobre tela, 2,22 × 1,95 cm, Lima, Pinacoteca Municipal Ignacio Merino.

Perú a través de Lima (Villegas, 2011: 20). El artículo de *Mundial* rescató tal vez los puntos centrales del Pabellón: mencionó el *Pizarro a caballo* de Hernández, los frisos que expuso Sabogal y la decoración de muebles en estilo precolombino. Todos traslucían una correspondencia con la idea central de Piquerías: el mestizaje visto con ojos criollos y sobre todo limeños. Tanto Sabogal como Piquerías habían expuesto la propuesta del mestizaje como un proyecto nacional que se había gestado en la Escuela de Bellas Artes de Lima. Se planteó *la visión conciliatoria de una historia entendida como continuidad armónica* (Wuffarden, 2003: 48) sin incidir en las diferencias, pero aun así no dejaba de ser una mirada centralista que se implantaba desde Lima. En este sentido, la noción del mestizaje como proyecto artístico y político de la segunda década del siglo xx superó la dicotomía antagónica del hispanismo e indigenismo sin dejar de reconocer las herencias española e indígena como parte de la identidad nacional.



Figura 14. Manuel Piqueras Coto, *Alegoría de la Patria* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

aparecía un racimo de una planta, aparentemente el olivo, símbolo de la paz. Pero la escultura que debía estar y que nunca estuvo, despertaba curiosidad: en el dibujo aparecía un soldado apoyado en una espada. Este personaje, que nunca llegó a realizarse, guarda similitudes con la imagen del conquistador español que estaba en uno de los nichos interiores del Pabellón de México. Pero, ¿quién era ese individuo vinculado con la patria peruana? Además, para hacer más evidente la propuesta del mestizaje, añadía en posición arrodillada a una ñusta (figura 15) y a un conquistador español (figura 16). La alegoría de la patria mestiza era ante los ojos del escultor español una síntesis histórica y el significado de todo el Pabellón se resumía en una estatua hierática. En ella, el artista puso el motivo escalonado, símbolo del cielo y la tierra, el del pez, que representaba los abismos del mar, y otros emblemas hispanos o criollos, como los guerreros y Santa Rosa de Lima.

Todo indica que el soldado de apariencia española era el inca Garcilaso de la Vega (Gómez Suárez de Figueroa): su representación como soldado remite a la biografía del personaje, que combatió junto a Juan de Austria en la represión de los moriscos en Granada. El gobierno de Leguía en esos años estaba interesado en trasladar los restos del inca, depositados en la catedral de Córdoba, al Cuzco. Unas reformas en la catedral y la presunción de que pudieran resultar dañados los restos del famoso personaje eran la excusa perfecta para pedir su repatriación al Perú. Así se infiere de las cartas enviadas desde Madrid por el ministro peruano

Piqueras destacó la *Alegoría de la Patria* (figura 14), escultura para la que posó su esposa, Zoila Sánchez Concha. Esta imagen simbólica reunía varios elementos del Perú antiguo de origen andino como motivos chavín y tiahuanaco. La escultura de la patria tenía unas alas de cóndor, y entre ellas aparecía la representación del sol tomada de la Puerta del Sol de Tiahuanaco. En las esquinas del pedestal de la figura había dos cabezas clavadas chavín y en la parte posterior las carabelas que llevaron a Colón al Nuevo Mundo y una cruz donde se insertó el rostro de Cristo. Esta obra fue pensada como pareja de otra, por eso llamaba la atención la posición de las manos de la imagen: el brazo derecho estaba levantado hacia arriba como si sostuviera algo y el brazo izquierdo hacia abajo con la palma de la mano hacia el suelo. El hueco del pedestal indica que se pensaba colocar otra imagen junto a la de la patria peruana.

El análisis de las fotografías de la esposa del escultor, Zoila Sánchez Concha, modelo de la escultura, y los dibujos preparatorios del conjunto escultórico han dado algunas respuestas. En la fotografía sostenía en la mano derecha un báculo con el símbolo del Sol. En el dibujo y en la moneda conmemorativa



Figura 15. Manuel Piqueras Cotoí, *La ñusta* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.



Figura 16. Manuel Piqueras Cotoí, *Conquistador español* (c. 1929), Pabellón Peruano en Sevilla, Fotografía: Fernando Villegas.

Eduardo Leguía al ministro de Relaciones Exteriores del Perú, un miembro de la Comisión de la Exposición de Sevilla, un señor llamado Montero, y el propio ministro de Relaciones Exteriores⁴¹. Aunque, como sugería el ministro, había que proceder con cautela frente a la posible negativa del gobierno español a dar su autorización⁴². Por lo reseñado, el personaje histórico, considerado el primer mestizo peruano, estaba incluido dentro del imaginario peruano de la década de los años veinte.

Pero, ¿por qué el escultor abandonó su proyecto original, despojando al Pabellón de la figura de tan egregio personaje? Se tienen algunas hipótesis de trabajo: en primer lugar, la figura ambigua del personaje (un soldado con su espada) podría sugerir un discurso abiertamente hispanista y no mestizo, al vincular patria con conquista. No había suficientes datos para representarlo. Los personajes peruanos en los que descansaba la identidad peruana siempre

⁴¹ El 5 de diciembre de 1926 se informó de la solicitud del traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de la catedral de Córdoba a la ciudad del Cuzco (Leguía, 1926a). La tumba donde se encuentran los restos del Inca podría sufrir daños por las obras de remodelación de la catedral, como advirtió el presidente de la comisión encargada de la Exposición de Sevilla; por tanto, se pedía su traslado al Perú (Graña, 1926). Edmud Montero afirmó al año siguiente que no se tocaría la tumba de Garcilaso de la Vega de la Catedral de Córdoba (Montera, 1927). En 1929 Leguía informa de que, desde el 14 de octubre de 1926, se estaba solicitando al gobierno español el traslado de los restos de Garcilaso de la Vega de Córdoba al Cuzco, pero los españoles no querían acceder a la petición (Leguía, 1929m).

⁴² En el libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre de 1929, Rada y Gamio, ministro de Relaciones Exteriores, dice lo siguiente: «Octubre 10. Estimamos que resto Inca Garcilazo de la Vega deben ser trasladado Cuzco donde nació aquel con motivo exposición Sevilla podría ser fácil obtener gobierno español de permiso para que estos restos sean devueltos Perú. Sírvase Ud. hacer la gestión discretamente» (Rada y Gamio, 1929b: 336).

habían sido ambiguos y Garcilaso no fue la excepción⁴³. La imagen de un soldado español se oponía a la propuesta conciliatoria que proponía Piqueras Cotoquí acerca del mestizaje, que evitaba ver la unión de lo español con lo indio como fruto de la dominación o conquista. Se sugirió un pasado utópico remarcado por la rama de olivo como símbolo de la paz. Un motivo más práctico sería que al escultor y arquitecto le faltó tiempo y presupuesto para concluir su obra⁴⁴.

En todo caso, dejar el conjunto sin terminar puso de manifiesto para Piqueras Cotoquí que el proceso cultural todavía no estaba concluido y por tanto estaba incompleto, todavía había que evolucionar. En la entrevista que Piqueras Cotoquí le dio a Felipe Sassone se revelan a manera de manifiesto los objetivos del artista.

«Es como su obra, peruano y español (...) locuaz a veces, como un andaluz; a ratos desconfiado y tímido como un indio. Piqueras Cotoquí me habla de un arte prehistórico, preincaico, mejor antes de que el legendario Manco Capaz (sic) fundase la dinastía de los incas. Fueron culturas diversas, que tomaron el nombre de sus regiones, ya en la costa, ora en el llano, cuando en la montaña; se llamaban Nazca, Chanchan, Paracas y Tiahuanaco y Chavín son las más antiguas; el imperio de los Incas, al conseguir la unidad política, trata de fundir los diversos motivos, y nace el estilo indoperuano, luego viene España, y todo es español, y ya sólo se trata de culturas superpuestas. El indio desaparece; pero, por influencia del medio, por la mano de obra –el obrero indígena deforma sin querer lo español– nace el mestizaje, y los españoles aprovechan la disposición arquitectural del indio peruano. En plena colonia crece un arte español, nacido allí, y es el criollismo, el colonial, y ya en la república –odioso siglo XIX hay un influencia europea, una imitación sin orden, ni concierto, ni gusto, que lo arruina y lo confunde todo. (...) Esto, que yo intenté en la fachada de la Escuela de Bellas Artes de Lima! Esto que un escritor de allá bautizó con el nombre de neoperuano. Yo he sentado una teoría que quisiese que formara escuela. Estudiando la raza nueva, **aún en formación**, se percibe las influencias españolas e indias, y, al cruzarse, los estilos español y aborigen deben considerarse como dos seres animados, de los cuales puede nacer uno nuevo. Es sólo un intento, no juguemos. Viendo una casa española en Arequipa la segunda ciudad del Perú- cuya construcción data del siglo XVII, percibí algunos ritmos en la ornamentación de arte aborigen, y he creído que éste debe entrar francamente en la construcción, sin que quiera decir que deba copiarse nada, ni español, ni incaico; pero sí el espíritu de ambos estilos, acoplando sus características para que den movimiento a la obra arquitectónica» (Sassone, 1929a: 3-4)⁴⁵.

Según este manifiesto, era necesario entender una realidad artística que era miles de años anterior a la época inca, ya que hasta ese entonces la realidad incaica oscurecía la mirada de otras culturas mucho más antiguas. De ahí el protagonismo de los mantos Paracas. Entender la larga tradición cultural del Perú a través de su arte lo hacía un pueblo civilizado que no tenía nada que envidiar a los demás pueblos civilizados de Europa. Por otra parte, también se debe analizar el proceso del mestizaje a través de la arquitectura de Arequipa, muchas veces

⁴³ La imprecisión de estos héroes históricos fue señalada en *Túpac Amaru como imagen histórica* (Lituma, 2008), y ya desde el siglo XIX, con *El habitante de las Cordilleras de Francisco Laso*, se representó la ambigüedad del rostro. Esto ha dado mucha tinta a los investigadores para comprender a quién buscó representar Laso: a un mestizo (Buntinx, 1993: 9-92) o un indio dicotómico (Majluf, 1995).

⁴⁴ Leguía refiere que, de acuerdo con lo dicho por Piqueras Cotoquí, la deuda del Pabellón del Perú en Sevilla ascendía a un 1 000 244 pesetas. El escultor informó que los acreedores amenazaban con emprender acciones judiciales. A fin de evitar el desprestigio, se pedía el envío de 200 000 pesetas del país para cancelar las deudas urgentes (Leguía, 1929n: 347).

⁴⁵ Este texto fue reproducido por Manuel Solari Swayne en *El Comercio* de Lima en 1939 (véase Solari Swayne, 1939: 3).

debatido por los intelectuales argentinos Ángel Guido y Ricardo Rojas como señal de la mezcla. Y por último se debe entender que los indios fueron los creadores del arte mestizo, como variación del europeo, al no supeditarse a la norma occidental. La apuesta por este arte nació en la Escuela de Bellas Artes de Lima, aunque en arquitectura el proceso se truncó por la caída del régimen de Leguía en los años treinta.

Sin embargo, el proyecto arquitectónico de Piqueras tuvo continuidad con la fundación del Instituto de Arte Peruano (1931) de José Sabogal y sus discípulos, donde el protagonismo mestizo descansó en el arte popular peruano (Villegas, 2008). El Instituto mostró el proyecto en el Pabellón Peruano de la Exposición Universal de París (1937). En esta ocasión el proceso cultural peruano tuvo como protagonista al arte popular, a diferencia de lo que había ocurrido en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929), donde se resaltó el arte precolombino y la arquitectura mestiza. Esta mirada a las artes peruanas se había gestado en los veinte y continuó hasta 1956, el año de la muerte del pintor de Cajamarca. Resulta interesante que la explicación del Pabellón, publicada en la *Revista Nacional*, sea igual a la realizada por Piqueras Cotoí ocho años antes, ya que seguía incidiendo en que el arte mestizo aún se encontraba en formación y casi todo el planteamiento era idéntico al de Piqueras Cotoí.

«El Perú tiene una doble herencia artística. Las antiguas culturas aborígenes dejaron testimonios muy valiosos en arquitectura, textilería, cerámica, metalistería. Los conquistadores españoles, posesionados de la tierra, trasplantaron junto con los productos de la economía nuevos para América, como el trigo y la vid, las artes pictórica, escultórica y arquitectónica de los siglos renacentistas. Las dos inspiraciones confluyeron, esta ostensiblemente bajo la dirección de los maestros peninsulares, aquella en forma subconsciente como réplica obstinada y profunda. El resultado fue una nueva creación artística que se puede comprobar en la mayoría de las obras salidas de manos indias y mestizas: templos de Puno, Arequipa y Cuzco, alfombras y tapices, vasos de madera, mates, platería, cerámica pucareña, etc.

En el siglo XVIII se produce un renacimiento indio que puede seguirse en todo su proceso, principalmente en el tejido. El ritmo del arte precolombino inunda toda la producción y se mueven conforme a él, inclusive los motivos extraños, todas las formas. En lo político, los levantamientos de Tampu Ajsu y Tupaj Amaru revelan el nuevo espíritu. Tan interesante gestación anuncia, es el preludio de la independencia; más, producida esta, lejos de vencer la tendencia indianista, se desvía la marcha y un rumbo distinto es impreso por los mestizos y criollos que dirigen las campañas militares. Una nueva importación de elementos culturales: (ideologías y lenguaje, oratoria, arte) determina la persistencia del primitivo duelo entre las dos herencias. La indígena se reduce al arte popular en tanto que la española renueva sus aportes, tomándolos de otras fuentes europeas. Transcurre así un siglo. En los últimos veinte años una corriente que crece día a día toma otra vez el patrimonio aborígen para depurarlo e incrementarlo con amor y afanoso empeño. Arqueólogos, pintores, escultores y literatos forman hoy, en el Perú, legión numerosa orientada en ese sentido. Su obra no tiene exclusivo carácter nacional, es americana. Mejicanos en el norte y peruanos en el sur aspiran a la creación de una nueva cultura, cuyas raíces es preciso buscar en la prehistoria de mayas y de inkas. En esta muestra de arte peruano puede seguirse todo el proceso señalado» («El Museo Nacional...», 1937: 188-189).

Francisco Graña dijo sobre Piqueras Cotoí y el Pabellón: «Proyecto y ejecución de Manuel Piqueras Cotoí, ha puesto en ello, toda su alma y ha conseguido vaciar en la piedra, nuestra fisonomía espiritual. Su estilo es neoperuano, o sea, una fusión de las dos raíces arquitectónicas: la precolombina y la barroca importada por los españoles» («El éxito del Perú...», 1930).

Según la escritora peruana Angélica Palma, el escultor español, durante su larga estancia en el Perú, había podido entender la compleja carga racial del país y armonizar lo que denominó elementos contradictorios en este bello edificio. La escritora puntualizaba que no se trataba de resucitar el pasado, ni la rigidez aborígen o el barroquismo criollo, sino que *el Pabellón del Perú realiza la afortunada fusión de elementos atávicos dentro de las tendencias del gusto moderno* (Palma, 1929).

Tanto la propuesta de Piqueras como la de Sabogal traslucen un proyecto conciliatorio para el país en un período donde se buscaba, eso sí, desde Lima, incorporar al indio. Es una respuesta a una época turbulenta en la que las revueltas indígenas quisieron restablecer los tiempos incaicos y expulsar al explotador español y al mestizo cómplice, parafraseando a Valcárcel⁴⁶. En ese sentido sí se puede entender la dicotomía entre la costa y la sierra, frecuente en los escritores de vanguardia andinos⁴⁷. Siguiendo a Pablo Macera, durante el siglo XVIII, la independencia peruana derivó en el desarrollo de dos tipos de movimientos nacionales, uno criollo, urbano y occidental, y otro indio y mesiánico. El último se frustró.

«Esto plantea además un problema básico el cual no es solo de si puede hablar de un Perú en 1821-1824, sino todavía más: si aun hoy día es posible hablar de un Perú. Yo a veces he dicho, con exageración que la palabra Perú es un abuso de lenguaje; que el Perú no existe como nación; que para pensar el Perú hay que pensar mucho en entidades multinacionales como, por ejemplo, en Imperio austrohúngaro; y que en realidad, a mediados del siglo XVIII como aún hoy día, subsistían diversos grupos étnicos, cada uno de los cuales tenía una tradición histórica propia y un modo de organizarla diferente (...) Creo que hay que reivindicar aquí los trabajos de dos hombres, un norteamericano y un cuzqueño, John Rowe y Horacio Villanueva, que han sido los primeros en indicar que en el siglo XVIII existían en realidad dos movimientos nacionales en marcha. Un movimiento nacional de reivindicación criolla y un movimiento nacional de reivindicación indígena. El primero tenía una base urbana, una ideología occidental. El otro era netamente rural y era de tipo mesiánico. La diferencia entre ambos es radical, es abismal (...) En cambio entre cada uno de los movimientos portuarios, el de Buenos Aires, de Nueva Granada y el de Lima, podía haber si algunas coincidencias de intereses. Y lo que en definitiva triunfó fue el movimiento urbano de ideología occidental. No es una casualidad que no solo Riva Agüero, sino el propio Vizcardo y Guzmán casi excluyan a los indios porque, ¿a quiénes se dirige Vizcardo y Guzmán? A los españoles americanos. Con excepción de una crítica del régimen colonial contra los indígenas, toda la carta de Vizcardo y Guzmán no es, en buena cuenta, sino la reivindicación tardía de lo que hubiera podido escribir Gonzalo Pizarro en el siglo XVI: la reivindicación por los conquistadores y sus hijos del derecho de gobernar aquello que ellos o sus padres habían ganado» (Macera, 1971: 15).

⁴⁶ En 1913 y entre 1915 y 1917, el altiplano fue escenario del segundo movimiento milenarista, al mando del cual estuvo el sargento mayor de caballería Teodomiro Gutiérrez Cuevas, conocido como Rumi-Maqui (mano de piedra), que quería restaurar el Tahuantinsuyo. Entre 1920 y 1921, el altiplano estuvo convulsionado por las demandas de los ayllus de la región, que terminaron con la gran sublevación de Huancané en marzo de 1922. En Cuzco, el movimiento indígena se inicia en 1921 con el levantamiento de los pastores de Tocroyoc (Espinar), dirigidos por el ganadero Domingo Huerca, y la sublevación de los colonos de la hacienda de Lauramarca en 1922, liderados por Miguel Quispe, llamado El Inca del Tahuantinsuyo. En Arequipa el Movimiento Pro-Tahuantinsuyo, dirigido por Venancio Mamani Valdez, logró la elección de autoridades propias y la interrupción del pago de impuestos prediales e industriales entre 1921 y 1923. En Ayacucho en 1922 dos mil indios asaltaron la hacienda Patibamba y en 1923 Paulino Romero se proclamó presidente de la república incaica (López Lenci, 1999: 122-126).

⁴⁷ López Lenci ha tratado el tercer capítulo de su libro a los vanguardistas andinos y sus propuestas (López Lenci, 1999: 113-167).

6. El hispanismo del Pabellón Peruano

«La Exposición Ibero-Americana de Sevilla ha de contribuir poderosamente a la realización de anhelos nobles e ideales de pueblos unidos por vínculos de religión, raza e idioma».

Rey Alfonso XIII («Una carta del Rey...», 1930).

Con esas mismas palabras la revista limeña *Varietades* reseñó la Exposición Iberoamericana de Sevilla⁴⁸, y también con ellas respondió el presidente Leguía ante los miembros de la cámara de comercio española en Lima cuando estos fueron a felicitarlo por la participación del Perú en Sevilla. Aunque esta vez estos vínculos no fueron suficientes para el presidente peruano: su respuesta mostró a un Leguía no solo hispanista, sino más bien hispanófilo.

«Hasta hace algunos años se habría hecho gala de un hispanoamericanismo meramente declamatorio sin ambiente en el plaza pública, que es donde palpita el verdadero pueblo, de poco servían la eternidad, el idioma y la **unidad de la raza**, cuando el ejemplo de muchos países, diversos en su lenguaje y en su tradición, nos estaban probando que existen otras fuerzas para hacer más estrecha la unión entre las naciones. Mi gobierno sintiendo la necesidad de mantener vivos los vínculos históricos, se ha preocupado en haceros cada vez más sólidos y fructíferos. En este afán de acercamiento a la **Patria Mayor**, ha hecho que se afirme en la conciencia de todos los peruanos, la idea de que los generales españoles, al entregar sus espadas, pusieron con ellas sobre el campo glorioso de Ayacucho la rúbrica de una paz perpetua y de una alianza espiritual indestructible.

Por eso, el Pabellón que el Perú ha erigido en Sevilla está expresando en su fisonomía el símbolo de nuestra unión. En la piedra, como en el corazón y en la sangre, se enlazan dos civilizaciones, igualmente grandes por su pujanza y su originalidad y es, sobre todo, ese edificio, el testimonio de que el Perú quiere demostrar perennemente en España que las virtudes que heredó de ella las ha multiplicado en todos los órdenes de la vida para hacerse digno de su noble alcurnia» («Homenaje...», 1929).

Leguía quiso demostrar la importancia de las culturas española e indígena y su fructífera unión en la *patria nueva*. La separación entre ellas no se debía a la independencia política de la metrópoli, sino que los criollos, descendientes de españoles y culturalmente dependientes de ellos, construyeron un nacionalismo bicéfalo donde convivían dos patrias: una menor (el Perú), pero sobretodo una mayor (España). Literalmente, ocuparon el papel del español en América. Al ser el grupo que tenía el poder, excluyeron al indio, al negro y a sus castas (Villegas, 2011: 10) y se apropiaron del imaginario incaista (Méndez, 2000: 19). Al referirse a España como *Patria Mayor* se ponía de evidencia uno de los principales problemas del nacionalismo criollo peruano. Por ello, no resultan extrañas las palabras de Rafael Larco Herrera sobre su visita al Pabellón:

«(Sevilla) Por los tesoros de toda índole que encierra, por su espíritu y sus costumbres, afines a los nuestros, ejerce y ejercerá siempre poderosa seducción en nosotros, que no en vano sentimos rebullir en las venas la misma sangre heroica de los lejanos abuelos conquistadores» (Larco Herrera, 1929).

⁴⁸ «Aparte del acercamiento espiritual con la gran nación española a la que nos ligan los más estrechos vínculos, como son los que derivan de la sangre, del idioma, de la religión, esto es de factores sustantivos en la vida de los pueblos» («El Perú en la exposición...», 1929).

El Pabellón había sido concebido como un guión narrativo histórico asentado en lo precolombino (pasado), en las riquezas naturales del Perú y en las obras actuales de la *patria nueva* de Leguía (presente). Dentro de ese proceso histórico, la presencia de lo español era fundamental ya que determinaba el rumbo del Perú, y no fue casual que la fachada posterior se rematara con el escudo de Lima, superpuesto al escudo de Cuzco. Esta fachada representó el poder criollo político de Lima como centro del Perú. Pablo Macera respondía porque en el Perú no hubo una revolución social durante la independencia política de España. Al grupo criollo lo calificó como un grupo portuario, un verdadero enclave occidental.

«¿Por qué no se produjo una revolución social? Porque, por desgracia, los grupos sociales promotores de la independencia pueden ser designados por el nombre de grupos portuarios. Son verdaderos enclaves occidentales en un continente al cual quieren conocer, con el cual quieren identificarse; pero con el cual no consiguen identificarse. Y ellos juegan durante todo el siglo XIX con respecto a Inglaterra y Francia el mismo rol de agentes intermediarios que habían jugado durante los tres siglos anteriores con respecto de España. Son los canales de comunicación y, por consiguiente, los canales de dependencia entre el país y los centros dominantes. Es indudable que toda esa ideología revolucionaria criolla, hablada y escrita en castellano, no tenía ninguna opción de ser comunicada a una masa de analfabetos que no hablaba castellano» (Macera, 1971: 14).

Por esta razón, el episodio de la conquista era vital ya que sin él no podía entenderse la hegemonía criolla de Lima en el Perú. Tampoco fue raro que en la fachada principal apareciera a la izquierda el escudo nobiliario de Manco Capac coronado por dos felinos y un casco indígena. En el cuartel superior derecho colocaron la llama, y en el inferior izquierdo el felino y una construcción incaica. En el centro se podía ver una mazorca de maíz. El escudo estaba bordeado por la inscripción *Manco-Capac. Tabuantinsuyo*, que aludía a las palabras de Garcilaso, que lo consideraba fundador del Imperio Incaico. El otro escudo estaba dedicado a Pizarro y Carlos V, durante cuyo reinado el imperio fue conquistado por los españoles, con la siguiente inscripción *Karoli Cesaris Auspicio et labore ingenio ac impensa ducis Picarro inventa et pacata* (originalmente era el escudo de Francisco Pizarro, ahora es el escudo de la provincia peruana de Tumbes).

Además, para enfatizar la conquista se remató con la figura de un guerrero español alzando su espada. Estaba claro que, a pesar de que los ornamentos del Perú antiguo eran mayoritarios, los vinculados a la conquista establecían el sentido narrativo del Pabellón y ahí radicaba la importancia de establecer un pasado precolombino glorioso, pero derrotado, y una conquista hispánica que regiría, desde entonces, el destino del Perú. También en la fachada principal, a ambos lados de la portada, se ubicaron cabezas de indígenas sostenidas por cadenas como referencia a la esclavitud a la que fueron sometidos por los españoles. Graciani ha mencionado que en los falsos arcos de la planta baja del Pabellón aparecían levemente indicados, entre las representaciones del felino, el puma de nariz anular y el signo escalonado (Graciani, 2010: 227).

Había que narrar la conquista española para legitimar a sus herederos; así, Francisco Pizarro, personaje de la conquista, cobró actualidad⁴⁹. La sala Pizarro estaba presidida por el retrato ecues-

⁴⁹ El carácter fundacional de la figura de Francisco Pizarro vinculada con el Inca Garcilaso de la Vega se pudo comprobar seis años después con la propuesta del cónsul español Antonio Piniella Rambaud. El 3 de abril de 1935 planteó el obsequio de España a Lima por su aniversario de una placa realizada por el escultor Manuel Piqueras Cotoí. Esta se colocaría en la estatua ecuestre de Pizarro y representaría la fusión de ambos pueblos a través del ilustre mestizo; al respecto dijo: «El genio creador de España está simbolizado por un niño alado tocado por casco guerrero que representa el impulso espiritual y conquistador de nuestra raza (...) la raza autóctona peruana, simbolizada por una niña grave y maciza en actitud estática, receptiva del ímpetu fundador de España en cuya fusión nace el Perú contemporáneo». El fondo representa a las olas del mar, el camino por el que España encontró a América. Aparecen amarus (serpientes) y pumas, animales totémicos del arte

tre del conquistador a caballo en señal de victoria pintado por Daniel Hernández, y a los lados estaban los retratos del rey de España, Alfonso XIII, y del presidente del Perú, Augusto B. Leguía.

Esta obra había nacido para el gran comedor del Palacio de Gobierno diseñado en estilo neocolonial, proyecto ejecutado por Claudio Sahut. Incluso los muebles y los adornos estaban inspirados en este estilo. El cuadro se encontraba sobre una chimenea y, además de un comedor anexo, había un patio sevillano. Se inauguró el 6 de agosto de 1927 con un banquete ofrecido por Leguía al cuerpo diplomático («El nuevo comedor...», 1927).

La versión encomendada para el Pabellón Peruano tuvo mayores dimensiones, pero se trataba de una reproducción literal⁵⁰. La figura de Pizarro tendría un desarrollo significativo desde mediados del siglo XIX, ya que su revaloración coincidió con la formación del imaginario criollo que construyó el Estado nacional peruano. *Los funerales de Atahualpa* de Luis Montero sería quizá el ejemplo más significativo: como dijo Miró Quesada, la muerte del inca asociada al conquistador que custodia el cadáver era una alusión a quienes iban a detentar el poder desde entonces y quienes terminaban su reinado (Miró Quesada, 2011: 49). Más de cincuenta años después que se pintara *Los funerales de Atahualpa*, resultaron muy sugerentes las palabras del periodista peruano Sassone sobre su visita al Pabellón; emocionado, dijo:

«He sentido latir el corazón de mis abuelos maternos y cantar en el mío el alma de mi raza. Se imagina ver el episodio de Atahualpa capitulando ante Pizarro pidiendo el bautismo- ¡Soy español y me llamo Juan! Piensa escuchar la música india, el llanto de 700 concubinas del inca, ¡Y luego el agrio clarinear triunfante de las trompetas españolas!» (Sassone, 1929a).

Sassone sintetizó de alguna manera *Los funerales de Atahualpa* y con su evocación sugirió el término del Imperio Incaico, el triunfo de los españoles y la conexión directa que existía entre los criollos actuales y sus antepasados conquistadores. Esta evocación legitimaba un discurso que se había formado a mediados del siglo XIX y que estuvo presente en la muestra del 29 que defendía una identidad bastarda, anulando el componente precolombino e indio en favor del español/criollo en un Perú blanco sin indios o, mejor dicho, tolerados como una gloria pasada, pero al fin de cuentas muerta. La pintura de Luis Montero fue un cuadro fundacional del imaginario criollo republicano. Su imagen gozó de gran fama durante los años posteriores, fue impresa en billetes e incautada como trofeo por los chilenos en la Guerra del Pacífico. Incluso la imagen de la pintura llegó a ser burilada en una versión sobre un mate en el siglo XX por el artista popular Mariano Inés Flores (Majluf, 2011: 162).

Durante el siglo XIX la imagen de Pizarro se retomó con la escena trágica de su muerte en *La muerte de Pizarro* de Manuel Ramírez Ibáñez (1877)⁵¹. Carlos Reyero ha mencionado

incaico. Y dos escudos, el del Cuzco, solar de la raza indígena, y el de España, la nación colonizadora, sobre el que Piqueiras Cotoí coloca una rosa evocando la labor evangelizadora española y a la Santa de Lima. El retrato de Garcilazo ocupa un lugar preeminente flanqueado por un pergamino con dos fechas: 1539 año de su nacimiento y 1935 y una leyenda: «A Garcilazo Inca de la Vega, hijo de ñusta y de conquistador pujante brote de la unión de dos razas. Los españoles del Perú en el monumento a Pizarro este homenaje con fervor dedican» (Martínez Rianza, 2008: 143).

⁵⁰ La versión presentada al Pabellón de Sevilla del *Pizarro a caballo* se conserva en la Pinacoteca Municipal Ignacio Merino. El comedor neocolonial con el tiempo recibió el nombre de Salón Pizarro y tendría ese nombre hasta que en los años setenta, durante el gobierno militar de Velasco, se cambió a Salón Túpac Amaru, y se reemplazó el cuadro de Pizarro de Hernández por una imagen utópica del precursor de la independencia (Lituma, 2008). La primera versión del cuadro se encuentra actualmente en el Palacio de Gobierno, pero no en su emplazamiento original.

⁵¹ La pintura apareció en la Exposición Nacional de 1878, fue premiada con la medalla de tercera clase, pero se le criticó su dependencia con *Asesinato del conde de Guisa* de Paul Delaroche. Esta misma crítica la recibió en la Exposición Universal de París, donde se presentó la pintura (Reyero, 1987: 325).

como fuente literaria de este cuadro *Vida de los españoles célebres* de Manuel José Quintana (Reyero, 1999: 230); sin embargo, este libro no es la fuente que siguió el pintor ya que, aunque el texto narra la muerte del conquistador peruano⁵², no incide en el detalle, presente en la pintura, donde Pizarro hizo una cruz con las gotas de su sangre. Esto se menciona en el libro de William H. Prescott *History of the Conquest of Peru* (1847).

«“Why are we so long about it? Down with the tyrant!” and taking one of his companions, Narvaez, in his arms, he thrust him against the Marquess. Pizarro, instantly grappling with his opponent, ran him through with his sword. But at that moment he received a wound in the throat, and reeling, he sank on the floor, while the swords of Rada and several of the conspirators were plunged into his body. “Jesu!” exclaimed the dying man, and, tracing across with his finger on the bloody floor, he bent down his head to kiss it, when a stroke, more friendly than the rest, put an end to his existence» (Prescott, 1847: 167-168).

Fue la versión en español de Prescott (1848)⁵³ o la de Sebastián Lorente en *Historia de la conquista del Perú* (1861)⁵⁴ las que tomó el pintor Ramírez Ibáñez para inaugurar este tipo de iconografía. Luego seguirían a esta representación los españoles Ramón Muñiz, con *El asesinato de Pizarro* (1885)⁵⁵, y José Pérez Laguna, con *Pizarro muerto por sus compañeros* (1887), y el argentino Graciano Mendilaharsu, que expuso *La muerte de Pizarro* en el Salón francés de 1886. Carlos Reyero añade otros temas vinculados con el conquistador, realizados por pintores españoles; nos referimos a *Entrevista de Carlos V con Francisco Pizarro* (1881) y *Francisco Pizarro excita a sus compañeros a emprender la conquista del Perú* (1882) de Ángel Lizcano, y *El emperador Carlos V da el título de gobernador del Perú a Francisco Pizarro* de Vicente Campesino, exhibido en la Exposición Nacional de 1890 (Reyero, 1987: 324).

Pero los pintores extranjeros y los peruanos asumieron al personaje de diferente manera. Los primeros incidieron en la muerte del conquistador, pero los segundos nunca se atrevieron

⁵² «Al fin, Juan de Rada, dando un empujón á su compañero Narvaéz, que estaba delantero, le echó encima de Pizarro para que él y los suyos, embarazados en herirle, no estorbasen tanto la entrada á los demás. Así pudieron ganar la puerta, y ya entonces la suerte del combate no podía permanecer incierta mucho tiempo. Cayó muerto Martínez de Alcántara; muertos fueron también los dos pajes y derribado en tierra gravemente herido Don Gomez. El Marques aún solo y teniendo que hacer rostro á todas partes, pudo defenderse algunos momentos más; pero desangrado, fatigado y sin aliento, apenas podía ya revolver la espada, y una grande herida que recibió en la garganta le hizo en fin venir al suelo. Respiraba aún y pedía confesion, cuando uno de ellos, que á la sazón tenia una alcarraza de agua en manos, le dio con ella fuertemente en la cabeza, y á la violencia de aquel golpe inhonesto acabó de rendir el alma el conquistador del Perú» (Quintana, 1852: 366).

⁵³ «“¿Qué tardanza es esta! ¡Acabemos con el tirano!” Y cogiendo en brazos a uno de sus compañeros llamado Narvaez, le arrojó contra el marqués. Pizarro en el mismo instante se agarró con él y le atravesó con su espada; pero en aquel momento recibió una herida en la garganta, titubeó y cayó al suelo mientras Rada y los demás conspiradores le hundían sus espadas en el cuerpo. “¡Jesús!” exclamó el moribundo, y trazando con el dedo una cruz en el sangriento suelo inclinó la cabeza para besarla. Entonces un golpe mas benigno que los demás puso fin á su existencia» (Prescott, 1848: 162).

⁵⁴ Lorente había realizado una mezcla de Quintana y Prescott en su versión sobre la muerte de Pizarro: «Pizarro se parapeta en la puerta de su cámara, terciada la capa al brazo, la espada en mano y sin haber tenido tiempo de ajustársela coraza. —“¿Qué desvergüenza es esta? exclama con el brio de sus mejores años ¿cómo? ¿habéis venido á matarme en mi propia casa? ¡ á ellos, hermano, que traidores son!”— Con la pujanza que aterró á los salvajes de Punta-Quemada, hace caer á dos asesinos bajo los filos de su espada. Los demás penetran en la cámara, por que les grita Juan de Rada “¿qué tardanza es esta? ¡ea! ¡acabemos con el tirano!” Y de un empujón arroja hacia la puerta á su compañero Narvaez, que era de los mejor armados. Es muerto Martin de Alcántara, mueren también los dos pajes y cae gravemente herido D. Gómez. Pizarro, solo, acosado por todas partes y pudiendo apenas sostener la espada en su fatigada mano, recibe entre otras una herida mortal en la garganta; cae clamando ¡Jesús! con voz moribunda; hace con el dedo una cruz en el ensangrentado suelo; bésala y en la inclinada cabeza le dan con una jarra llena de agua un recio golpe que le despena» (Lorente, 1861: 448-449).

⁵⁵ Esta pintura mereció ser publicada como suplemento artístico a todo color y en dos carillas en *Varietades*, con motivo de la celebración del Centenario de la Independencia peruana («Suplemento Artístico...», 1921). Dos años después, Edgardo Rebagliati escribió un artículo sobre la pintura que fue publicado en *Mundial* a una semana de conmemorarse el Centenario de la Batalla de Ayacucho. Su propietario era el español Miguel Garreta (Rebagliati, 1924b).

a mostrarlo difunto. El tema de la muerte del fundador de Lima también fue tratado por Teófilo Castillo a principios del xx, en *La muerte de Pizarro* (1904), aunque prefirió otro momento de la historia del personaje: en lugar de situarlo yacente en el suelo, lo representó preparado para el combate, esperando a que entraran los almagristas. Se sabe que después de este momento recibió una estocada en el cuello y murió, pero fue un hecho ajeno al imaginario criollo peruano y por tanto omitido entre sus pintores. Otro peruano que representó a Pizarro fue Juan Oswaldo Lepiani durante su período de estudios en Italia. En *Los Trece de la Isla del Gallo* (1903) pintó el famoso episodio en el que el grupo español tenía que decidir si regresaban a Panamá o seguían la exploración del sur en la búsqueda de las riquezas que prometía un imperio que comía en platos de oro. El tema histórico heroico formaba parte de la mirada criolla y giraba en torno al conquistador, que era indigno de ser representado agonizante.

Los pintores extranjeros sí escogieron verlo así. Cuatro años antes, en el *Ateneo de Lima*, se premió el ensayo histórico *Los de la Isla del Gallo* de Carlos Alberto Romero (Romero, 1899: 385-454), que narra esta gesta. Los miembros del jurado que premiaron este ensayo fueron: Ricardo Palma, Manuel M. Salazar y Pablo Patrón («Informe...», 1899: 381-383). En la primera década del siglo xx, Teófilo Castillo retomó la imagen de Pizarro en un retrato donde aparecía de dos tercios, casi de perfil, y en actitud orgullosa, con armadura y casco⁵⁶ (figura 17). Además el mismo artista pintó con un sentido alegórico la *Higuera de Pizarro*, la única planta sembrada por el conquistador según la tradición. Este elemento histórico unía el pasado con el presente y por ello, como símbolo, era significativo rescatarlo del olvido y darle importancia⁵⁷.

El pintor Carlos Baca Flor, a finales del siglo xix, se interesó por pintar episodios de la historia peruana; llamó su atención el rescate de Atahualpa en Cajamarca. Solo ha quedado el boceto y parte de lo que debió ser un conjunto escultórico donde aparecían dos conquistadores, uno de ellos podría ser Pizarro⁵⁸, lo que demuestra que el proyecto también quiso ser llevado a la escultura en estilo modernista. Además, dejó un *Retrato de Pizarro* (1898) de características simbolistas y con el rostro del personaje casi desdibujado.

Una excepción, que ya antes hemos mencionado, a la representación habitual del marqués entre extranjeros y peruanos fue el *Retrato de Pizarro* realizado por el español Vila y Prades⁵⁹, por encargo de la Municipalidad de Lima para conmemorar la fundación de esta ciudad. El español, a diferencia de sus compatriotas, pintó un retrato inserto en la tradición virreinal, con elementos notoriamente identificables con esta tipología como el cortinaje, el escudo nobiliario, los muebles y las sillas que acompañaban al personaje, retratado de cuerpo entero. Da la impresión de que, al ser un retrato conmemorativo, el pintor tuvo que aceptar los requerimientos de quienes pagarían el cuadro. Se trataba de inventarse una tradición en la que la imagen del conquistador, antes ausente, servía para legitimar una propuesta conservadora, por este motivo había que darle un aspecto antiguo a la pintura. Este retrato, pintado en los años veinte, guardaba relación con el *Pizarro a caballo* de Hernández. Pizarro había resucitado y esta vez, gracias a los criollos peruanos, parecía que quería quedarse.

Hasta el momento se ha mencionado la prevalencia del proyecto mestizo de Piqueras y el protagonismo del arte del Perú antiguo, vistos a través del filtro costumbrista criollo que

⁵⁶ Apareció en *Ilustración Peruana* como portada: *Francisco Pizarro fundador de Lima* («Portada...», 1912).

⁵⁷ Esta obra mereció aparecer en portada en la revista *Ilustración Peruana* en 1912 («Portada: La Higuera...», 1912).

⁵⁸ Las piezas escultóricas de los conquistadores se conservan en el Museu de Terrassa. Agradezco a su director Domènec Ferran i Gómez, las facilidades otorgadas para la realización de esta investigación.

⁵⁹ De acuerdo con la hija del pintor, el *Retrato de Pizarro* tuvo como modelo a un hombre, que vendía bigotes postizos, que el pintor encontró en la verbena de San Antonio (Vila Artal, 1974).



Figura 17. Teófilo Castillo, *Francisco Pizarro fundador de Lima* (c.1912), óleo sobre lienzo, col. part. (*Ilustración Peruana*, Lima, N.º 119, 10-I-1912, portada).

tenía a Lima como aglutinante de lo peruano, pero aún ha sido poco estudiado un aspecto vinculado con la herencia española. Según el pintor Enrique Barreda, la obra de Piqueras Cotoquí era un edificio español con elementos decorativos precolombinos⁶⁰. La crítica podía ser aceptada, ya que era una descripción fiel de la estructura del edificio, ideado con un patio claustal, balcones cerrados con celosías y fachada de entrada barroca. Los elementos precolombinos (nazca, paracas, tiahuanaco, chimú, moche, chavín e inca) estaban presentes como elementos decorativos en la estructura general del edificio. Se podía ver en la fachada, en los diseños de las paredes del exterior, en los frisos de los dinteles de los salones de exhibición, en los capiteles del claustro interior, en los pisos de cerámica y en los muebles.

⁶⁰ Barreda dijo sobre el Pabellón Peruano lo siguiente: «Piqueras fue el autor del Pabellón Peruano en Sevilla. Dicen que allí supo maridar el arte incaico y el arte español, y desgraciadamente no estoy de acuerdo con esa opinión. Fue una construcción muy hábil, (...) pero española, con detalles de ornamentación indigenista» (Citado en García Bryce, 2003: 130).

Una de las artistas peruanas que participó en la Exposición Iberoamericana de Sevilla fue Isabel Morales Macedo, alumna de Daniel Hernández en la Escuela de Bellas Artes de Lima. La pintora estaba en España para continuar sus estudios en la Academia de San Fernando de Madrid y para esos años ya estaba instalada en la península con su familia e hijos. Todo indica que la pintora participó en el Pabellón gracias a su amistad con Hernández, donde presentó *La gitana* (figura 18) que mereció una segunda medalla. La obra de Morales Macedo perteneció a la corriente hispanista, que estaba presente tanto en su ejecución como en la temática escogida. No solo utilizó el tema de las gitanas, frecuente en el imaginario romántico español que escogía a Andalucía y sus tipos como representativos de lo español, sino que la técnica utilizada seguía el naturalismo realista de Velázquez y Ribera. La gitana era una modelo que posaba para las clases de pintura de Manuel Benedito, como se aprecia en una fotografía en la que aparece junto al maestro y sus alumnos hacia 1923.



Figura 18. Isabel Morales Macedo, *La gitana* (c. 1923-1924), óleo sobre lienzo, col. part.

A modo de conclusión, podemos decir que el Pabellón sintetizó todas las propuestas generadas por los artistas más destacados de la década de los años veinte, aunque el gran ausente fue Carlos Quizpez Asín. La mirada abiertamente *indianista* representada por Domingo Pantigoso se encontró con sus antípodas hispanistas en las obras presentadas por Daniel Hernández e Isabel Morales Macedo; mientras que la fusión mestiza del indio y el español se pudo ver con Piqueras Cotolí y Sabogal. El escultor español ganó el gran premio del jurado superior de recompensas por el Pabellón Peruano.

La propuesta mestiza de Sabogal, asentada en el arte popular, y la de Piqueras Cotolí, que retomaba la arquitectura del sur andino, fueron interpretadas desde la visión que se tenía en Lima. El grupo criollo, a través del Pabellón Peruano, se apropió de las retóricas precolombina, mestiza e indianista, encumbrando a Lima como centro del país. Nunca antes el arte español y el peruano habían estado tan cerca al contar no solo con la participación de escultores españoles, sino también de artistas peruanos en el intento de representar la memoria de un país con múltiples identidades, muchas veces contrapuestas. El Pabellón aún ahora representa al Perú.

Bibliografía

- ALCÁNTARA, F. (1928): «Vida Artística las obras del pintor Domingo Pantigoso». *El Sol*, Madrid, 25 de marzo: 3.
- BUNTINX, G. (1993): «Del *Habitante de las Cordilleras* al *Indio alfarero*. Variaciones sobre un tema de Francisco Laso». *Márgenes*, Lima, noviembre, 10/11: 9-92.
- CATÁLOGO de los objetos arqueológicos preparados por el Museo de Arqueología Peruano por encargo de la comisión nombrada por el supremo gobierno (1929): Exposición Iberoamericana de Sevilla, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 6 de agosto.
- ANÓNIMO (1899): «Informe del jurado histórico». *El Ateneo*, Lima, septiembre, 3: 381-383.
- (1912): «Portada: Francisco Pizarro fundador de Lima». *Ilustración Peruana*, Lima, 10 de enero, 119: S/P.
- (1912): «Portada: La Higuera de Pizarro». *Ilustración Peruana*, Lima, 14 de agosto, 146: S/P.
- (1925): «El Pabellón del Perú en la Exposición Internacional de Bolivia». *Mundial*, Lima, 20 de noviembre, 284: S/P.
- (1927): «El nuevo comedor del Palacio de Gobierno». *Variedades*, Lima, 6 de agosto, 1014: S/P.
- (1929): «El Perú en la exposición de Sevilla. El gran banquete y baile en honor de SS. MM. los Reyes de España». *Variedades*, Lima, 11 de diciembre, 1136: (S/P).
- (1929): «En Sevilla». *La Prensa*, Lima, 8 de diciembre: 13.
- (1929): «En el Pabellón del Perú fue ofrecido un banquete en honor de los Reyes de España por el Ministro Leguía». *La Crónica*, Lima, 30 de octubre 30:15.
- (1929): «El plato de oro que el gobierno peruano ha obsequiado a sus majestades los Reyes de España es un bello trabajo de orfebrería». *La Crónica*, Lima, 3 de noviembre: 8.
- (1929): «Homenaje al presidente de la republica lo tributa la colonia española». *La Crónica*, Lima, 21 de noviembre: 4.
- (1929): «Inauguración del Pabellón Peruano en la Exposición de Sevilla». *La Prensa*, Lima, 25 de octubre: 1.
- (1929): «Las acilas, La metalurgia, Los artífices, La metalurgia, Soldados del Inca, El Inca, La metalurgia». *Amauta*, Lima, abril, 22: 33-36.
- (1929): «Los Reyes de España visitan el Pabellón del Perú en la exposición de Sevilla». *Mundial*, Lima, 20 de diciembre, 496: S/P.
- (1929): «Macchu Pichu». *La Prensa*, Lima, 5 de diciembre.

- (1930): «Una carta del Rey Alonso al presidente Leguía». *Mundial*, Lima, 18 de enero, 500: S/P.
 - (1930): «De arte. Domingo Pantigoso en la exposición de Sevilla». *Variedades*, Lima, 8 de enero, 1140: 6-8.
 - (1930): «El éxito del Perú en Sevilla. Un reportaje al Dr. Francisco Graña sobre el Pabellón de Perú en Sevilla». *Mundial*, Lima, 18 de enero, 500: S/P.
 - (1937): «El Museo Nacional y la exposición de París». *Revista del Museo Nacional*, Lima, VI, 2: 184-200.
 - (1946): «¿Conocemos a nuestros artistas?». *La Prensa*, Lima, 22 de abril: 5.
 - (S/F): «Yo siempre he tenido un profundo cariño a Arequipa y soy intransigente en su defensa». *Noticias*, Arequipa. Del *Álbum de recortes de Manuel Domingo Pantigoso*.
- CUMMINS, Th. (2004): *Brindis con el Inca la abstracción andina y las imágenes coloniales de los queeros*. UNMSM, Universidad Mayor de San Andrés, Embajada de los Estados Unidos de América, Lima.
- DE ALMUNIA, J. (1929): «Los artistas peruanos en el extranjero, Ismael de Pozo». *El Comercio*, 7 de julio 7: 19.
- FILLOL, G. (1928b): «Vulgarización artística El Arte en la América precolombina». *El Imparcial*, Madrid, 25 de marzo: 8.
- GARCÍA BRYCE, José (2003): «La arquitectura de Manuel Piqueras Cotoí». En *Manuel Piqueras Cotoí (1885-1937). Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima, pp. 119-133.
- GRACIANI, A. (2010): *La participación internacional y colonial en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929*. Departamento de Publicaciones de ICAS del Ayuntamiento de Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla.
- GRAÑA, F. (1926): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.
- (1929a): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 18 de enero.
 - (1929b): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 13 de junio.
 - (1929c): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 25 de julio.
 - (1929d): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 5 de agosto.
 - (1929e): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de agosto.
- HURTADO, A. (1929): Oficio N.º 272 dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de enero.
- LARCO HERRERA, R. (RLH) (1926): «Ramón Mateu». *Variedades*, Lima, 27 de noviembre, 978: S/P.
- (1927): «El escultor Mateu y su obra en el Perú». *Variedades*, Lima, 28 de mayo, 1004: S/P.
 - (1929): «Por tierras de España y Francia. La Exposición Iberoamericana de Sevilla». *Variedades*, Lima, 2 de febrero, 1092: S/P.
- LEGUÍA, E. (1925a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 24 de junio.
- (1925b): Oficio N.º 222 (Exposición Ibero-Americana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 24 de noviembre.
 - (1926a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.

- (1926b): Oficio N.º 226 (Exposición Iberoamericana de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 31 de diciembre.
- (1927a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de enero.
- (1927b): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 14 de abril.
- (1927c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 17 de junio.
- (1927d): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 de julio.
- (1927e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 4 de julio.
- (1927f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de julio.
- (1927g): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 31 de agosto.
- (1927h): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de septiembre.
- (1927i): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de octubre.
- (1927j): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de noviembre.
- (1927k): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 2 de diciembre.
- (1928a): Oficio (Sección histórica y artística) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 de febrero.
- (1928b): Oficio N.º 73 (Exposición pintor peruano D. Domingo Pantigoso) al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 22 de marzo.
- (1928c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 1 de junio.
- (1928d): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 30 de junio.
- (1928e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 10 de julio.
- (1928f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 16 de julio.
- (1928g): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de diciembre.
- (1928h): Oficio N.º 322 (Pabellón de Mejico (sic) en Exposición de Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de diciembre.
- (1929a): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 12 de febrero.
- (1929b): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de febrero.
- (1929c): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 18 de febrero.
- (1929d): Oficio (Solicitud a favor escritora Angélica Palma) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 20 de febrero.
- (1929e): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 13 de marzo.

- (1929f): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 27 de marzo.
- (1929g): Oficio N.º 69 (Conferencia del señor Sassone en la semana del Perú en Sevilla) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 6 de abril.
- (1929h): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de mayo.
- (1929i): Oficio dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 19 de septiembre.
- (1929j): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 30 de octubre: 342.
- (1929k): Oficio N.º 221 (banquete a sus SS. MM. los Reyes) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 6 de noviembre.
- (1929l): Oficio (dos alfombras y 14 huacos) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 8 de noviembre.
- (1929m): Oficio (restos de Garcilaso) dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 8 de noviembre.
- (1929n): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 30 de noviembre: 347.

LITUMA, L. (2008): *Imagen y poder, iconografía de Túpac Amaru, 1968-1975*. Tesis para optar la maestría de arte peruano y latinoamericano, UNMSM, Lima.

LÓPEZ LENCI, Y. (1999): *El laboratorio de la vanguardia peruana. Trayectoria de una génesis a través de las revistas culturales de los años veinte*. Lima: Editorial Horizonte.

LORENTE, S. (1861): *Historia de la conquista del Perú*. Lima: Imprenta Arbieu.

LUNA, J. A. (1965): «Felipe Sassone, un peruano madrileño». *ABC*, Madrid, 17 de octubre 17: 57-59.

MACERA, P. (1971): «Discusión La Independencia». *Caretas*, Lima, 16-23 de julio, 439: 13-20.

MAJLUF, N. (1994): «El indigenismo en México y Perú: hacia una visión comparativa». *Arte, Historia e Identidad en América: Visiones Comparativas. La problemática de las escuelas nacionales*, tomo II, México: UNAM.

— (1995): *The creation of the image of the indian in 19th-century Peru: The paintings of Francisco Laso (1823-1869)*, doctor of Philosophy, The University of Texas, Austin.

— (2011): «Lima, Santiago y la posteridad». En *Luis Montero. Los funerales de Atabualpa*. Lima: Talleres de Gráfica Biblos, pp. 152-172.

MAJLUF, N., y WUFFARDEN, E. (2010): *Camilo Blas*. Lima: Museo de Arte de Lima.

MARTINAT, J. H. (1880): *El Perú en la exposición universal de París de 1878*. Lima: Imprenta del Universo, de Prince y Buxo.

MARTÍNEZ RIAZA, A. (2006): *«A pesar del Gobierno» Españoles en el Perú, 1879-1939*. Madrid: CSIC.

— (2008): *En el Perú y al servicio de España La trayectoria del cónsul Antonio Pinilla Rambaud, 1918-1939*. Instituto Riva Agüero, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima.

MASÍAS (1929): «Muestrario de aguardiente para la exposición de Sevilla». *El Peruano*, Lima, 19 de agosto: 162.

MÉNDEZ, C. (2000): *Incas sí, Indios no: Apuntes para el nacionalismo criollo en el Perú*. IEP, Documento de trabajo 56, serie historia 10, Lima.

MENDIOLA (1929): «Envío de objetos de vicuña y alpaca a la Exposición de Sevilla». *El Peruano*, 29 de agosto 29: 195.

- MIRÓ QUESADA, R. (2011): «Los funerales de Atahualpa». En *Luis Montero. Los funerales de Atahualpa*. Lima: Talleres de Gráfica Biblos, pp. 48-52.
- MONTERA, E. (1927): Carta dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, España, 23 de febrero.
- PANTIGOSO, M. (2007): *Pantigoso fundador de los Independientes*. Lima: Ikono, S. A.
- PALMA, A. (Marianela) (1929): «Desde Sevilla. El Pabellón del Perú». *La Crónica*, Lima, 29 de diciembre: 17.
- PRESCOTT, R. W. (1847): *History of Conquest of Peru, with a preliminary view of the Civilization of the Incas*. London: Richard Bentley.
- QUIZPEZ ASÍN, C. (1927): Carta a Augusto B. Leguía. Lima, 16 de julio, File 1, Cartas 1920-1983, Archivo Carlos Quizpez Asín.
- QUINTANA, M. J. (1852): *Biblioteca de Autores Españoles desde la formación del lenguaje hasta nuestros días*. Obras completas del Exmo. Sr. D. Manuel José Quintana. Madrid: Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.
- RADA Y GAMIO, P. J. (1929a): Telegrama dirigida a LEPRU. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 20 de junio.
- (1929b): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 10 de octubre: 336.
- (1929c): Libro de legaciones, expedidos y recibidos de enero a diciembre. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Lima, 21 de enero.
- REBAGLIATI, E. (1924b): «El asesinato de Pizarro». *Mundial*, Lima, 28 de noviembre, 237: S/P.
- REYERO, C. (1987): *Imagen histórica de España (1850-1900)*. Madrid: Espasa Calpe, S. A.
- (1999): *La época de Carlos V y Felipe II en la pintura de historia del siglo XIX*. Lunweg Editores, Sociedad Estatal para la conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid.
- SASSONE, F. (1929a): «En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú». *ABC*, Madrid, 16 de junio: 3-4.
- (1929b): «En la Exposición Iberoamericana de Sevilla, una visita al Pabellón del Perú». *Variedades*, Lima, 17 de julio, 1113: S/P.
- SOLANO, M.^a T. (1986): «Antecedentes históricos de la Exposición Iberoamericana de Sevilla». *Cuadernos de Historia Moderna y contemporánea*, Madrid, VII: 163-187.
- SOLARI, C. (Don Quijote) (1924): «Notas de arte». *El Comercio*, Lima, 15 de diciembre: 2.
- SOLARI SWAYNE, Manuel (M. S. S.) (1939): «Un documento interesante definición del arte neo-peruano, por Manuel Piqueras Cotoquí». *El Comercio*, Lima, 14 de julio 14: 3.
- SWAYNE (1923): Oficio N.º 48 dirigido al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 5 de junio.
- (1929): Oficio dirigida al Ministro de Relaciones Exteriores del Perú. Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 25 de marzo.
- T (1929): «Visita al magnífico Pabellón del Perú». *La Crónica*, Lima, 08 de diciembre: 6.
- TELLO, J., y MEJÍA, X. (1967): «Historia de los museos nacionales del Perú 1822-1946». *Arqueológicas*, Lima, 10:S/P.
- VÁZQUEZ DE VELASCO (1929): Oficio N.º 22 dirigido al Oficial Mayor de Relaciones Exteriores del Perú, Archivo Ministerio de Relaciones Exteriores del Perú, Madrid, 15 de abril.
- VILLEGAS, F. (2008): *José Sabogal y el arte mestizo: El Instituto de Arte Peruano y sus acuarelas*. Tesis para optar el grado de Licenciado en Historia del Arte, U.N.M.S.M., Lima.

- (2011): «El costumbrismo americano ilustrado. El caso peruano. Imágenes originales en la era de la reproducción técnica». *Anales del Museo de América*, Madrid, 19: 7-67.
- (2013): «L'intégration de l'art populaire dans l'imaginaire des artistes péruviens du XXe siècle», En *Pérou Les royaumes du Soleil et de la Lune*. Musée de Beaux-Arts de Montréal, 5 Continents Editions, Italie, pp. 276-279.
- (2013): *Vínculos artísticos entre España y Perú. Elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, tesis para optar el grado de Doctor en Historia del Arte, Universidad Complutense de Madrid, España.

VILA ARTAL, C. (1974): «Julio Vila y Prades, mi padre». En *Julio Vila y Prades 1873-1930*, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General del Patrimonio Artístico y Cultural Comisaría Nacional de Museos y Exposiciones, Madrid.

WUFFARDEN, L. E. (2003): *Arquitecto, escultor y urbanistas entre España y Perú*. Lima: Museo de Arte de Lima.

YLLIA, M.^a E. (2011): «Quimera de piedra. Nación, discurso y museo en la celebración del Centenario de la Independencia (1924)». *Illapa*, Lima, 8: 101-120.